This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

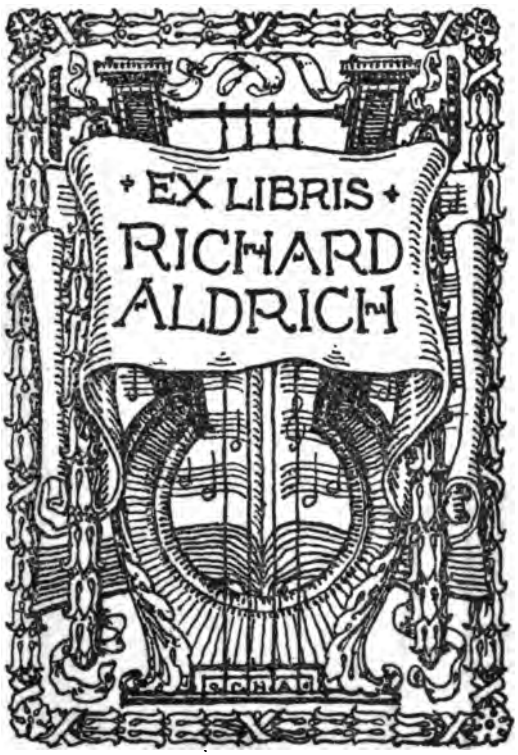
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Mus 2262.15



MUSIC LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

DATE DUE

OCT 19 2001

MAR 22 2002

Printed in USA

MES MÉMOIRES

GIUSEPPE GALLUZZI
MILANO
5 Viale Monforte

1337

Ouvrage tiré à **300** *exemplaires.*

N° _____

E. DELDEVEZ

MES MÉMOIRES

PAR

E.-M.-E DELDEVEZ

ANCIEN CHEF D'ORCHESTRE DE L'OPÉRA,
ET DE LA
SOCIÉTÉ DES CONCERTS.
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE.

GIUSEPPE GALLUZZI
MILANO
5 Viale Monforte
1337

LE PUY
IMPRIMERIE MARCHESSOU FILS
23, Boulevard Saint-Laurent, 23

1890

BEETHOVEN
188

Mus 2262.15

L'impression de ce livre n'est point irréprochable.

Le manuscrit, composé de copies différentes, a dû passer par les mains de bien des copistes.

*La mise en ordre — sans parler des retouches de la dernière heure — le classement des matériaux, la distance de l'imprimerie, les corrections parvenues après un tirage feuille à feuille... telles sont les causes de l'***ERRATA.**

PRÉFACE

Mes mémoires sont écrits non seulement de souvenir, mais encore ils sont l'expression de notes, de lettres, de pièces diverses classées au fur et à mesure que les faits se sont accomplis.

Je dois la possession de tous ces « documents » à un esprit d'ordre méthodique dont la nature m'a doué, ou affligé peut-être, en s'étendant sur toutes mes actions. Je ne puis, en effet, m'occuper à quoi que ce soit, sans y apporter une rectitude approchant de la manie.

Ainsi j'ai un plaisir infini à aligner, à la file, livres, partitions, tableaux — dont l'espacement mal mesuré blesse ma vue, comme une fausse note, mon oreille — ou tout autre objet auquel la symétrie de pose, de place, d'attitude n'est point indifférente en ses plus petits recoins. Le goût d'agencement de toutes choses, en leur nature distincte, a pris insensiblement chez moi un tel empire, que l'assemblage (j'allais dire le rassemblement) des mêmes catégories entre elles venant à faire nombre, le goût finit par éveiller en moi la passion du collectionneur. Et ces dispositions naturelles prirent par la suite de l'analogie avec le patient travail de pointer des ronds, blancs ou noirs, à queue, sur les lignes ou sur les entre-lignes d'un papier réglé. Là, plus que partout ailleurs, l'ordonnance des plus imperceptibles traits néces-

site une pureté de forme, une clarté d'exécution dans le dessin de chacun d'eux, sans lesquelles ils seraient incompréhensibles. Le soin, l'attention, la précaution qu'exige l'écriture musicale, développent naturellement les facultés innées d'ordre, de précision, de justesse, de coup d'œil, toutes qualités requises, qui, jointes au bon goût font que l'on met de l'art dans un simple aménagement d'œuvres, de curiosités, de bibelots, dont la symétrie des rapports entre eux rehausse le prix quelle qu'en soit la valeur.

De tout temps j'ai été conservateur dans la plus large acception du mot, au point d'arriver à l'encombrement de papiers importants, aussi bien que de choses les plus futiles. A plusieurs époques où survient inopinément un changement d'installation, quantité d'objets, de paperasses, disparaissent même de plein gré, pour faire place à d'autres; il n'en est pas de même avec moi. Ces objets, ces paperasses dont le volume a toujours grossi sont restés classés avec soin, — grâce à une croix blanche, à la craie, signe convenu pour les préserver de l'oubli. Je n'ai guère en cela suivi l'exemple de mon maître.

Halévy, chaque lendemain de « première », avait pour habitude de faire enlever par son domestique tout le papier noirci qui encombrait son bureau. Survint une infraction à cet ordre; le valet de chambre s'excusa en disant : « Je pensais que Monsieur se servirait de cette musique pour son nouvel opéra. »

C'est donc à l'opposé de cet exemple que dès mes jeunes années j'eus le goût prononcé du conservateur, du collectionneur.

A vrai dire, je fus encouragé dans cette voie qui s'ouvrait devant moi en découvrant les horizons d'un art

que je m'apprêtais à cultiver. D'abord, ce fut ma correspondance de 1825, année de mon voyage, que l'on me rendit soigneusement à mon retour, et qui depuis n'a pas quitté son enveloppe ; ensuite le *petit violon* qui décida de ma carrière ; la musique qui m'arrivait de toutes parts : du Beethoven, s'il vous plaît ! — Comme une lueur, un commencement de lumière d'où l'idée naissante prit plus tard une forme, au fur et à mesure que la clarté prenait plus d'éclat, jusqu'à ce que cette forme devint définitive et qu'elle put rayonner dans toute sa splendeur ! Tel fut le début, le milieu, la fin de cette entreprise qui, en 1862, fut couronnée par le succès, en la « formation » de la collection complète des œuvres de Beethoven ! De Beethoven « qui pour moi fait partie de la famille universelle et immortelle que chacun de nous se choisit dans tous les pays et dans tous les siècles pour s'en faire la parenté de son âme et la société de ses pensées [1] »

Cette entreprise incertaine à ses débuts, je mis plus de trente ans à la réaliser. Il m'a fallu une persévérance peu commune pour la conduire jusqu'à la fin. Les dernières années surtout, par l'angoisse que j'endurai, avant que d'être assuré de la remise de l'envoi d'Allemagne complétant la totalité de l'œuvre.

Mais, c'est lorsqu'il s'agit du classement que les aptitudes à ce genre de travail me furent précieuses ; aussi j'arrivai non sans peine à un résultat satisfaisant.

Quant à ma collection des symphonies d'Haydn, le travail est différent et se rapproche particulièrement de l'art, tout en tenant cependant du copiste. Il réclame d'autres aptitudes.

1. A. de Lamartine.

A l'époque où je me trouvai en rapport avec Ch. Louis, amateur de violon et organisateur des « Concertos de Mozart » si admirablement interprétés par Planté et Duvernoy, je reluquai chez lui quantité d'exemplaires de symphonies que je convoitais d'un œil jaloux. Il s'aperçut combien elles me faisaient envie; il m'en fit présent. Dès lors je n'eus de cesse que de compléter la collection, c'est-à-dire d'en rassembler le plus possible, regrettant d'avance de n'arriver jamais au chiffre fabuleux inscrit par Haydn lui-même : 118. En bouquinant du côté de l'Institut et par correspondance à Londres, en Allemagne, j'arrivai à mes fins, non sans qu'il se produisit quelques incidents assez curieux concernant la *chasse* aux cors, la symphonie *inédite*, les *six* non cataloguées.

Le hasard me fit un jour rencontrer ces dernières sur les quais; mais, comme j'étais persuadé qu'elles ne pouvaient être que semblables aux miennes, bien que différentes d'édition, je ne m'y arrêtai point. Cependant n'ayant pas en mémoire les thèmes, une fois chez moi, je consultai mon catalogue. — Je ne les vis point! Vite, je mets mon chapeau, prends une voiture et me voilà sur le parapet... Elles y étaient encore! Je respire, ô bonheur! — Enfin je les tiens! Elles sont authentiques — les fautes d'orthographe du titre s'y trouvent — les numéros d'œuvre se rapportent à toutes les nomenclatures établies. Je fis appel à toute ma patience et mis en partition, d'après les parties séparées, 45 *symphonies*, les 45 autres étant gravées tant en France qu'en Allemagne — j'en compte 90 [1] !

1. Les deux premiers incidents sont relatés dans les « Curiosités musicales » et dans la « Société des concerts ».

Pour refaire les partitions de l'« Armide » de Lully, transcrite et réalisée sur les clefs modernes ; — de la « Passion » de Bach, instrumentation sur-ajoutée, je me suis adjoint un copiste comme collaborateur, mon brave et dévoué Roubié.

Mais pendant le temps où s'accomplissaient ces travaux mercenaires, considérés comme un délassement, une satisfaction accordée au collectionneur, se déroulait ma carrière de chef d'orchestre et de compositeur qui fut une longue suite d'épreuves, une route semée de tribulations, de petites et de grandes misères!

Arrivé à moitié du chemin, c'est alors que pour me renseigner autant sur mes ambitions manifestes que sur les injustices commises à mon égard, pour m'assurer si les unes étaient fondées, les autres, une fausse interprétation de mon imagination, je rédigeai, à cette époque, une série de lettres adressées à mes amis intimes, dans lesquelles j'exposais les faits accomplis et les griefs que je me croyais en droit de divulguer.

Ces lettres contenant une période assez étendue de ma vie d'artiste, me donnèrent l'idée d'y coudre un commencement et une fin. — Voilà mes mémoires tout tracés!...

Une fois cette idée adoptée, c'est seulement à ce moment que j'eus à me féliciter de ce que jusqu'à présent j'avais regardé comme plus qu'une manie — une passion immodérée de la conservation! Ce travers de mon existence, je n'avais qu'à l'invoquer, à lui demander les documents nécessaires, les dates précises, les preuves à l'appui, les noms oubliés ; et, avec ma prévoyance toujours en éveil, j'avais sous la main : ma correspondance — mes bulletins, mes lettres d'Opéra — mes notes, mes réflexions sur la Société des concerts — mes convoca-

tions de l'Exposition de 1878, que sais-je?... et ce qui fait le résumé de ma vie entière : — huit volumes de lettres autographes.

Avec un tel bagage, non sur les bras mais sur les planches de mon cabinet d'étude, je ne pus résister à l'envie qui me prit — après avoir quitté l'Opéra, la Société des concerts, ma classe au conservatoire, ne pouvant reprendre, en amateur, ni violon, ni piano, me trouvant seul! seul avec... moi-même, je veux dire mon passé, de revivre pour ainsi dire une seconde fois, en me racontant comment j'avais vécu pendant ces longues années de services que j'ai remplies le mieux possible. — Heureux si en voulant me distraire je n'assombrissais pas encore davantage mes derniers jours!

Voilà dans quelle intention ces « Mémoires » ont été écrits.

Maintenant que le but est atteint, je ne sais si je dois me louer ou me blâmer d'avoir accompli une pareille tâche?

L'incertitude dans laquelle me jettent ces souvenirs me fait hésiter à les publier; c'est cependant le seul moyen d'être fixé sur ce point. Il est imprudent peut-être d'y avoir recours?...

Pile ou face?

Lecteur! vous qui me lisez soyez indulgent! Excusez le procédé à l'aide duquel ce livre tombe entre vos mains

Aix-les-Bains, le 1er août 1889.

PREMIÈRE PARTIE

TRIBULATIONS

D'UN

SOUS-CHEF D'ORCHESTRE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

MA JEUNESSE

I. — Je suis né à Paris le 31 mai 1817. Je fus élevé par mon père et ma mère avec toutes les précautions et les tendres soins que la perte de deux premiers enfants pouvait leur suggérer. De constitution très délicate, je fus ce qui s'appelle choyé par ma mère. Ce n'est pas à dire, cependant, qu'on me tint exempt de certaines rigueurs. Du côté maternel, les quelques duretés qui me furent infligées étaient causées par une question de conservation et même d'existence. Refusant toute espèce de nourriture, ma mère, pour me forcer à manger, me pinçait le nez, et me contraignant ainsi à ouvrir la bouche, m'introduisait sans obstacle alors une cuillerée d'une substance préparée avec toutes les prévenances imaginables pour mes goûts naissants. Je devenais

bleu, vert, livide. Aussi, en présence de cette façon d'agir, le monde ne manquait pas d'accuser ma mère. On la blâmait d'exercer à mon égard de pareilles cruautés. On la traitait d'inhumaine. Mais ces accusations avaient une courte durée. Une fois mon repas administré de la sorte, ma mère me prenait dans ses bras et me conduisait auprès des personnes qui l'avaient mal comprise. Tenez, leur disait-elle, le voilà votre chérubin, ce cher enfant; vous voyez que je ne l'ai pas étouffé. J'étais, en effet, redevenu, tout aussitôt, rose et joyeux.

Plus tard, la sévérité que je rencontrai du côté paternel n'eut à s'exercer que sur un point : Mon père n'entendait pas que, sous aucun prétexte, on me fît manquer mes classes du Conservatoire.

Le goût de la musique se manifesta chez moi de très bonne heure, et d'une manière aussi simple que suivie. A l'époque où j'atteignis ma cinquième année, il existait alors à Paris plusieurs petits théâtres de sociétés. Le directeur de l'un de ces spectacles d'amateurs était intimement lié avec ma famille. Mon père et ma mère avaient, en conséquence, leur loge sur la scène, et j'allais, comme on le pense bien, tous les soirs en leur compagnie, soit aux répétitions, soit aux représentations. Là, une fois installé dans l'orchestre des musiciens, je ne bougeais pas de ma place, et pendant toute la durée du spectacle, je jouais du violon avec les deux baguettes de timbales qui étaient devenues ma propriété.

Le jour, c'est-à-dire chaque lendemain de représentation, j'entendais chanter les airs de vaudeville que, la veille, j'avais entendus au théâtre. Mon père ne pouvait retenir aucun air.

A quelque temps de là, j'étais arrivé à jouer ces mêmes airs sur un harmonica qui m'avait été donné

comme jouet; je n'avais eu d'autre guide que la voix de ma mère, qui me les fredonnait avec plus de patience qu'elle n'en mettait à me faire avaler ma soupe. Je continuais néanmoins à les racler le soir au théâtre, toujours avec mes susdites baguettes qui, par parenthèse, commençaient à s'ébrécher, et sans trop me blouser, paraît-il.

Aussi, ne tardai-je pas à recevoir, à titre de présent, au jour de l'an, une formidable botte de foin au fond de laquelle était enfoui... un violon, un vrai violon. En peu de temps, je parvins à jouer, non plus sur l'harmonica, mais sur mon bien aimé violon, les mêmes airs que j'entendais répéter du matin au soir, après avoir, toutefois, triomphé de certaines difficultés dont je ne pouvais me rendre compte asssurément, et desquelles on ne se doutait guère autour de moi.

Je me trouvais sans cesse en face de difficultés réelles, d'obligations impérieuses, de nécessités absolues; il me fallait tenir mon violon d'accord, en supposant que l'instrument m'eût été donné tout accordé, et même qu'on me le remît d'accord de temps en temps. Et cela ne pouvait être autrement.

Toujours est-il que j'étais arrivé à jouer pour tout de bon. Mon oreille distinguait le ton affecté à chacune des cordes du violon. Et, ainsi que je l'entendais faire par tous les musiciens de l'orchestre, avant de commencer un air, je m'accordais. Il fallait que mon père me donnât le *La* sur sa flûte. Il lui arrivait souvent, par exemple, de soufler une autre note, alors, moi de m'écrier : Papa, ce n'est pas le *La!*

Effectivement, après avoir examiné ses doigts placés sur l'instrument : Tu as raison, bambin, me disait-il, je n'ai pas levé tel doigt, ou bouché tel trou, etc...

Mes études premières, je les fis, comme on voit, de moi-même, ce qui n'empêcha pas de distinguer déjà des dispositions naturelles et de constater des progrès tenant du prodige. — Cette apparence pouvait bien exister. Qu'on se figure un mioche de cinq ans, jouant du violon dans la cour de la maison qu'il habite, [1] et la rue encombrée de monde qui l'écoute et lui jette, non des sous, mais des morceaux de sucre, des gâteaux, jugeant à sa mise qu'il n'exerce point, à son profit, le métier de mendiant.

Tel furent mes débuts en public.

II. — Le hasard me fit rencontrer à cette époque un professeur (F. Sudre) qui m'enseigna dès lors la musique. Cette anecdote est racontée par M. Sudre lui même, dans une de ses notes concernant ses travaux, et publiées dans divers journaux. Voici en quels termes :

« Un jour qu'il (F. Sudre) allait, selon son habitude, « à Choisy, faire le métier fastidieux de professeur élé- « mentaire, M. Sudre rencontra sur le coche d'eau un « petit enfant de cinq ans environ, qui tenait un violon « proportionné à sa taille et qui jouait quelques petits « airs (C'était le jeune Ernest Deldevez). Frappé de la « justesse de ses sons, il engagea la conversation, et lui « demanda qui était son père. Une dame assise à son « côté répondit :

— « *C'est mon fils, Monsieur* !

— « Qui donc apprend à cet enfant à jouer du violon?

— « Personne, dit la dame.

— « Mais enfin, qui lui accorde son instrument?

— « C'est moi-même, répondit le petit mioche.

1. Rue de la Verrerie. n° 55.

— « *Voyons*, dit M. Sudre, *donne-moi ton violon*, et « au même instant, il détend toutes les chevilles d'un ou « deux tons, et lui remet le petit instrument. Personne « ne se figure la vivacité avec laquelle le jeune bam- « bin mit le violon d'accord et en combien peu de temps.

— « *Mais qui lui apprend tous ces petits airs?* disait « M. Sudre.

« Sa mère répondit que, quelquefois, on le menait « au Vaudeville ou aux Variétés et que c'était de là « qu'il les savait.

— « *Madame*, dit M. Sudre, *si cet enfant m'apparte-* « *nait, dans cinq ou six ans, il ferait ma fortune!*

« L'on se sépara après s'être donné réciproquement « son adresse et en promettant de se revoir.

« Effectivement, un an après, Ernest devint l'élève « de M. Sudre et l'on conçoit les progrès que cet enfant « dut faire. En 1825, il voyagea avec M. Sudre, ainsi « que le jeune Charles Larsonneur, qui était à peu près « du même âge, et tous trois parcoururent une partie « de la France pour y donner des concerts et y faire en- « tendre aussi la *Langue musicale* [1]... »

III. — L'année 1825 fut ainsi marquée par mon voyage artistique, le seul que j'étais appelé à faire dans ma carrière. Mon professeur, M. Sudre, obtint de mon père et de mamère l'autorisation pour quinze jours ou trois semaines, au plus, de m'emmener et me faire voir du pays.

Bien que, pour accéder à sa demande, ma famille eût toute la confiance que méritait d'ailleurs, à tous égards, M. Sudre, et qui, par la suite, fut justifiée dans maintes circonstances, il fallait encore que mon père fut pé-

1. Extrait du journal « Le Voleur », 25 juillet 1835.

nétré de l'idée, dont on berçait ma mère, qu'il y allait de mon avenir, et que, de mon côté, l'amour de la musique l'emportât sur les craintes que pouvait me causer une séparation qui ne laissait pas que de m'attrister profondément.

Mais les conditions dans lesquelles je me trouvais étaient tellement agréables, favorisaient si bien les goûts de travail que l'étude de la musique faisait naître en moi que, pendant le temps que je restai avec M. Sudre, il s'opéra une transformation complète par suite du développement qui se produisit dans mon jeune être. D'abord le laps de temps qui s'écoula y fut pour beaucoup. Car, de quinze jours à trois semaines que devait durer mon absence du toit paternel, mon voyage dura sept mois et sept jours.

De cette première période de mon existence datent les premières influences qui, par la suite, devaient avoir pour ma carrière artistique des résultats heureux. Aussi mes souvenirs, aidés par tous les documents que j'ai conservés de mon voyage, me permettent-ils de retracer fidèlement cette époque de ma jeunesse.

A partir du jour où je fis la rencontre de M. Sudre, sur le coche d'eau, jusqu'au jour de notre départ (8 septembre 1825) il s'écoula deux années. La première fut employée en délibérations ; il s'agissait de décider si l'on me destinerait à la carrière artistique. Cette question une fois résolue, la seconde année vit le commencement de mes études sérieuses, lesquelles furent couronnées par mon admission au Conservatoire.

J'entrai, en effet, le 1[er] mars 1825 dans une classe de solfège tenue par Larivierre [1].

1. Extrait du bulletin d'admission entièrement écrit de la main de Cherubini.

Le principal instigateur de cette résolution importante fut le fils de mon parrain, M. Cœur, amateur passionné de musique, flûtiste distingué, inventeur et facteur d'instruments, et qui lui avait succédé comme horloger. Mon père exerçait la même profession et tous deux habitaient la même maison (rue de la Verrerie, n° 55).

Les visites que se faisaient fréquemment le soir ces deux messieurs avaient pour objet des questions d'horlogerie, mais, comme j'étais toujours de ces réunions, il s'y produisait généralement une diversion en faveur de la musique. Une fois engagée sur ce thème, la conversation se prolongeait indéfiniment, ce qui me faisait coucher trop tard, comme ne cessait de le répéter ma mère.

Par la suite, je fis ma partie dans des quatuors organisés par des amateurs qui n'étaient pas fâchés de m'avoir pour soutien (à l'exception du violoncelle qui avait pour devise : La nuance avant tout; la note après).

Les leçons que ie recevais régulièrement, mon entourage les mettait à profit. Mon père seul resta stationnaire. Il ne fut jamais certain si c'était bien le *La* qu'il me donnait. Aussi, ne pouvant se fier à son oreille, me faisait-il apprécier le son des timbres [1] de toutes les pendules qui lui passaient par les mains. Mon atelier à moi représentait un carillon.

J'avais effectivement l'oreille très exercée par l'étude de la *Langue musicale* dont s'occupait M. Sudre, mon professeur, et qui développa en moi cette disposition naturelle que l'on remarqua dès mes premières années.

Cette invention que devait par la suite perfectionner

1. Les timbres d'Amant réputés comme les plus parfaits.

son auteur, et lui donner la nouvelle dénomination de *Téléphonie*, la *Langue musicale* consistait, dès l'origine, à faire correspondre chacune des lettres de l'alphabet (de la langue française) à une des notes de la gamme. Mais comme d'un côté il n'existe que sept notes, tandis que, de l'autre, on compte vingt-quatre lettres, il y avait nécessairement une certaine combinaison sur laquelle reposait le principe. Ce système fut même adapté à toutes les langues.

De sorte que l'énoncé de chaque note, ou le son produit par n'importe quel instrument de chacune des notes de la gamme, exprimait une lettre qui jointe par le même procédé à d'autres lettres formaient des syllabes, lesquelles, assemblées, formaient des mots qui, ajoutés les uns aux autres, constituaient des phrases, etc...

L'étude de la *Langue musicale* consistant dans son parler, c'est-à-dire la transmission des sons, il en résultait pour moi un exercice constant de l'appréciation des sons. Car, le violon étant l'instrument dont se servait de préférence M. Sudre pour ses expériences, qu'il fut question entre nous de leçons de solfège ou de violon, ou de *conversation,* nous avions constamment l'instrument en main.

Les progrès que je fis dans l'espace d'une année m'ouvrirent les portes du Conservatoire (1er mars 1825). Après quelques leçons de solfège, et au moment des vacances, ce fut alors que nous partîmes pour donner des concerts en province et propager l'invention de la *Langue musicale.*

Notre itinéraire portait en tête : Le Mans, Angers, Saumur, Tours, Bourges, etc.

Le programme de notre premier concert donné au

Mans, est assez curieux pour être transcrit ici. C'est une pièce authentique qui caractérise et l'époque et les personnages qui sont en scène.

PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE DE CETTE VILLE.

Mardi 13 septembre 1825.

Soirée Musicale,

donnée par M. Sudre, ancien élève du Conservatoire, professeur de chant et inventeur de la *Langue musicale*, dans laquelle le jeune Charles Larsonneur et le jeune Ernest se feront entendre sur le violon.

Programme du Concert :

1° Morceau d'harmonie ou ouverture ;

2° Air varié pour le violon, composé par M. Lafont, et exécuté par le jeune Charles Larsonneur, âgé de sept ans ;

3° Romance composée et chantée par M. Sudre ;

4° Romance chantée par le jeune Ernest, âgé de sept ans et demie ;

5° Exercice de la Langue musicale ou le langage des sons ;

6° Solo concertant, composé par M. Sudre, et exécuté par le jeune Ernest et Charles Larsonneur ;

7° Deux nouvelles romances composées et chantées par M. Sudre ;

8° Air varié à grand orchestre, composé par M. Sudre et éxécuté par Charles Larsonneur.

Prix : 2 fr. par souscription, et moitié pour les enfants.

Au Mans, de l'imprimerie de Monnoyer. — 1825.

Ce programme fut à peu près le même pour toutes les villes où nous passâmes. Seulement, à Bourges, comme nous avions fait la rencontre du jeune Lacombe, le *Solo concertant* pour *deux violons* fut accompagné d'une partie de piano, et prit sur l'affiche le titre magnifique de : « Trio [1] pour deux violons et piano composé exprès « pour ce concert et exécuté par le jeune Lacombe, Er- « nest et Larsonneur, tous trois ne formant que 21 ans ! »

Ce programme est à la date du 20 novembre 1825.

Depuis notre départ, ma famille, à plusieurs reprises, m'avait réclamé avec instance et toujours sans succès. Ce fut alors que M. Sudre écrivit à mon père les lignes suivantes : « Si on est rentré au Conservatoire, malgré que « cette classe soit fort peu de chose pour lui, néammoins « je vous engage à y passer et de dire que votre fils a « été indisposé pendant les vacances et que le médecin « a jugé nécessaire de l'envoyer prendre l'air de la cam- « pagne chez un de vos parents, etc... »

Du 8 septembre au 20 novembre, où nous sommes à Bourges en ce moment, on voit que les quinze jours à trois semaines, — le temps qui m'avait été accordé, — étaient dépassés de plus du double. On comprendra, d'après ce début, l'inquiétude et l'anxiété de ma famille pendant toute la durée de mon voyage : sept mois et sept jours !

Enfin, après avoir parcouru quelques villes du midi : Moulins, Limoges, Toulouse, Bordeaux, Albi, etc..., escortés toujours des mêmes programmes, — comme de grands virtuoses, — ainsi que des expériences renouvelées de la *Langue musicale*, auxquelles la variété

1. Ce morceau a été transcrit de souvenir et publié dans les œuvres choisies des compositeurs célèbres, par E. M. E. Deldevez.

n'apportait pas grands changements, nous revînmes à Bordeaux où je devais trouver un envoyé, un parent de ma mère, chargé de me ramener immédiatement, si nous n'avions été, cette fois, véritablement sur le point de notre retour définitif. Notre dernier concert eut lieu, effectivement au grand théâtre de Bordeaux, et le lendemain, mon cousin écrivait à ma mère : « Le « soir, j'ai assisté au concert que M. Sudre donnait au « grand théâtre, et là, j'ai eu le plaisir de voir Ernest « et son petit collègue accueillis par un bravo général « et des rires approbateurs que provoquèrent leur jeu- « nesse et leur enfantillage, surtout à leur sortie de « scène, que, trouvant apparemment trop longue, com- « parativement à leurs jambes, ils ont franchie au « galop. »

Ce succès me valut, le lendemain du concert, l'insigne honneur d'être invité à déjeuner avec Lafont et Rode qui me comblèrent d'encouragements ; j'avais été accompagné par l'orchestre du théâtre, dirigé alors par Philipp qu'Habeneck fit entrer quelque temps après à l'Opéra, et qu'ensuite j'eus, à mon tour, sous ma direction.

Enfin, après une absence de sept mois et sept jours, je rentrai au bercail. Mon maître, M. Sudre, crut prudent de s'abstenir de m'accompagner à ma demeure. Je rentrai seul au logis. Me rappelant la manière particulière de frapper à la porte d'un ami de mon père ; je l'imitai en frappant de la même façon ; j'entendis ma mère prononcer le nom de la personne qu'elle s'attendait à voir entrer.

Qu'on se figure l'étonnement, la joie, l'émotion que causa mon retour si longtemps désiré — je n'avais pas beaucoup grandi en taille, mais j'étais bien portant,

j'avais fait de notables progrès, ma carrière était désormais tracée. Mon précepteur pouvait, sans aucune crainte, se montrer en présence de mon père et de ma mère. Ils étaient désarmés. Nul reproche ne vint, en effet, troubler la joie que causa ma rentrée à la maison.

IV. — La vie de famille à laquelle j'étais prédestiné, et dont l'influence m'a porté au célibat, cette vie intime, toute d'affection, a développé chez moi ce sentiment de crainte, de trouble et d'embarras que je ne puis vaincre, lorsqu'il m'arrive de sortir du milieu où j'ai l'habitude de vivre. En présence de l'inconnu, mon cœur se serre ; j'éprouve alors un tremblement nerveux ; une inquiétude croissante galoppe et envahit tout mon être, sans raison. Dans cette situation presque maladive, j'ai peine à conserver toutes mes facultés. L'inconnu pour moi se révèle sous mille aspects divers. — Enfant, on me conduisit à la campagne, pour raison de santé ; mon père, dès le lendemain, inquiet sur mon compte vint me visiter, et me trouvant triste, abattu, isolé, ne prenant aucune part aux jeux des autres enfants avec qui j'étais mêlé : « Ramène-moi, papa, m'écriai-je », aussitôt que je le vis paraître. Le ton que j'employai pour lui adresser cette prière lui révéla mon état de souffrance auquel il ne sut point résister. Je revins au logis paternel gai, frais et rose, comme du temps où ma mère me pinçait le nez pour me faire ouvrir la bouche et y fourrer une cuillerée de soupe.

Aujourd'hui, je ne puis concevoir comment il se fait, qu'à cette époque, j'aie pu consentir à quitter ma famille et à suivre en voyage un étranger, cet étranger dût-il être mon professeur !

Certes, il fallait la perspective d'une vie différente, toute artistique et semée, dès les débuts, de joie, de fêtes, de succès, pour refouler en moi toute appréhension, et me donner la fermeté de caractère, si nécessaire en toute occasion, et que je ne devais avoir que cette seule fois dans ma vie!

CHAPITRE II

MES ÉTUDES

Je ne fais qu'inscrire ici, pour mémoire, les dates de mes succès obtenus à l'école, depuis mon entrée au Conservatoire (1er mars 1825) et qui sont comme les premières étapes de ma carrière artistique :

Admissions.

Classe de solfège tenue par Larivière. . . .	1825
Classe de violon (Habeneck, professeur). . .	1826
Classe de solfège tenue par Millaud.	1827
Classe de solfège (Leborne, professeur). . .	1829
Classe d'harmonie (Elwart).	1831
Classe de contrepoint (Reicha).	1834
Classe de contrepoint et Fugue (Halévy). .	1836
Classe de composition (Berton).	1836

Concours.

Solfège, un accessit.	1827
— 2e prix.	1829
— 1er prix.	1831

Violon, 2e prix.	1831
— 1er prix.	1833
Contrepoint et fugue, 2e prix.	1837
— — 1er prix.	1838
Composition, 1er 2e grand prix.	1838 »

I. — Les quelques particularités que je puis signaler pendant tout le temps consacré à mes études au Conservatoire, sont présentes à ma mémoire.

L'année où j'obtins le premier prix de solfège (1831) il me fut accordé, comme faveur exceptionnelle, de suivre, en outre de mes leçons (classe des hommes), les leçons de la classe des demoiselles tenue par Mlle Milin. Mon jeune âge et ma petite taille me valurent cet avantage unique. La double émulation que j'éprouvai me fut doublement précieuse, car, indépendamment du succès que j'obtins, j'eus le bonheur de conquérir l'estime et la bienveillance du directeur, de Cherubini. De Cherubini !..... qui, comme on le sait, était d'une rigidité sans exemple. Il est vrai de dire que ma mère m'accompagnait toujours à ma classe et assistait (faveur insigne) aux leçons. Et, à l'occasion d'un examen, ce fut alors que Cherubini me manifesta son affection. Ma mère ayant été le trouver, lui exposa qu'il m'était impossible de me rendre à l'examen, attendu que, faisant ma première communion, je devais assister, le même jour, à une cérémonie religieuse.

— Eh ! qué, qué, ze ne veux pas, dit Cherubini, il faut qu'il passe l'examen.

— C'est très bien, monsieur, lui répondit ma mère : il viendra à l'examen, je ferai un petit mensonge à l'église...

Eh! qué, qué, ze ne veux pas que l'on mente à l'église, répliqua Cherubini ; je l'exempte!

Cette exemption m'étant accordée pour un cas particulier, j'eus, par la suite, plusieurs occasions de voir se renouveler la même faveur à mon égard.

Tous les jours, le matin, je me rendais au Conservatoire, toujours accompagné de ma mère J'allais ensuite travailler, le restant de la journée, chez M. Sudre, place Dauphine, et, le soir venu, je rentrais à la maison, rue de la Verrerie, 55.

Mon travail, avec M. Sudre, consistait à repasser mes leçons et à continuer l'étude de la *Langue musicale* dont il s'occupait constamment. Il avait à cette époque des expériences suivies de la Langue musicale d'un intérêt réel, qui nous mettaient l'un et l'autre en relation directe avec les personnages illustres composant les diverses commissions en présence desquelles nous étions appelés. La section de musique de l'Institut avait toujours le principal rôle dans ces réunions où l'élément musical était placé en première ligne, ainsi que l'attestent les différents rapports des commissions comme par exemple « le Rapport sur la Langue musicale, de l'Institut royal de France, Académie des Beaux Art, etc... Rapport signé : de Prony, Arago, membres de l'Académie des Sciences, le baron Fourier, de l'Académie Française, Raoul Rochette, de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres ; Cherubini, Lesueur, Berton, Catel, Boïeldieu, de l'Académie des Beaux-Arts, et dont voici le début :

« Messieurs,

« Dans votre séance du 26 janvier (1828), vous avez en-
« tendu M. Sudre. Il a eu l'honneur de vous développer

« le système de sa langue musicale, de la parler sur son « violon, de l'écrire avec des signes musicaux, et d'en « faire la traduction spontanée par son élève, le jeune « Deldevez, âgé de onze ans. Plusieurs expériences ont « été réitérées devant vous; toutes ont réussi. L'enfant a « toujours traduit ce qui lui était transmis musicalement « par M. Sudre, et cette traduction a toujours été con- « forme à ce que plusieurs d'entre vous avaient dicté [1]. »

Ce fut de cette manière que j'acquis en peu de temps une petite réputation parmi les élèves de l'Ecole. Elle augmenta par la suite.

Après quelque temps d'étude, M. Sudre vint m'annoncer la nouvelle que j'allais jouer devant le roi Louis-Philippe.

En effet, je reçus la lettre suivante :

« Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prévenir que S. M. la Reine entendra Monsieur Lacombe, pianiste lundi prochain 21 *soir*, et que je suis autorisé à vous inviter aussi pour l'accompagner avec *votre violon* dans cette petite soirée, en vous prévenant que ce ne sera pas un concert, mais une petite *soirée de musique*. Je suis charmé de vous avoir procuré l'honneur d'être entendu par L. L. M. M. Ainsi n'y manquez pas, et tâchez de voir le petit Lacombe pour vous entendre *sur le Duo* que vous jouerez avec lui.

Agréez mes compliments très empressés.

J. Paër.
Directeur de la musique du Roi.

Paris, 18 novembre 1831. »

1. (Moniteur Universel du dimanche 16 novembre 1828)

Cette soirée fut comme elle avait été annoncée tout-à-fait intime : Louis-Philippe en uniforme de lieutenant général de la garde nationale, la Reine Amélie, Madame Adélaïde, les princes, les princesses, et quelques personnages de la cour. Le Roi vint à moi me complimenter. Sa Majesté me demanda combien de temps je travaillais par jour. Je fis une réponse qui parut cependant la satisfaire, mais qui, certes, n'eût pas été suffisante pour Napoléon...

« Sire, lui dis-je, je travaille autant que je peux. »

Et il eût été difficile à moi de préciser le nombre d'heures que je consacrais à mes études. Car mon travail était réglé selon les leçons que je recevais.

Chaque jour j'allais, en compagnie de ma mère, de la rue de la Verrerie au Conservatoire, chez M. Sudre, rue Dauphine, et de la rue Dauphine nous rentrions à la maison, contents, moi surtout, lorsque ma mère m'avait permis de porter ma boîte à violon, lorsqu'elle ne m'imposait pas la honte de relever le bas de mon pantalon (à la mode d'à présent), lorsque je ne tombais pas dans l'égoût de la place de Grève avec une redingote neuve, etc...

II. — Mon admission, dans une classe de violon, fut le résultat de quelques épreuves que j'eus à subir. Après avoir été entendu par un des professeurs agrégés, dits répétiteurs, il fut déclaré que j'étais trop jeune et trop petit; qu'il faudrait, par conséquent, me faire de la musique et un violon proportionnés à ma taille. Je fus ajourné. Dans ces entrefaites, une personne de ma famille, connaissant M. Vogt, professeur de hautbois, me conduisit à sa classe. Après m'avoir fait jouer, M. Vogt me prit par la main et me mena, séance tenante, à la

classe d'Habeneck. Quelques paroles furent échangées entre ces deux messieurs, et Habeneck ramassant un morceau de musique tombé auprès de lui, le mit sur le pupitre et me le fit déchiffrer. Comme il ne comprenait pas le refus qui m'avait été signifié, M. Vogt lui expliqua alors qu'on me trouvait trop jeune et trop petit pour entrer dans une classe de répétitions.

« Je me charge de tout, répondit Habeneck, tu vien-« dras, me dit-il, chez moi; je te ferai travailler et à « l'examen prochain, je te prendrai dans ma classe. »

C'est ainsi, en effet, que j'entrai d'emblée dans une classe de professeur titulaire, classe d'Habeneck, sans avoir été préalablement dans une classe de répétiteur.

Tout d'abord, je fus l'objet des soins les plus assidus et les plus affectueux de la part de mon maître ; Habeneck ne cessa de me témoigner une sincère et paternelle amitié.

Lors de mon premier prix de violon, Habeneck m'avait assigné un rendez-vous à *la classe*, le jour même du concours et avant d'être renfermé. J'arrive à l'heure indiquée et me prépare aussitôt à jouer mon concerto sur son stradivarius qu'il m'avait prêté, lorsqu'au même instant, Habeneck entra dans une colère que je ne pouvais concevoir.

— « Qui est-ce qui t'a habillé ainsi? s'écria-t-il. »

Je vis alors ce qui le mécontentait si fortement : on m'avait mis une veste neuve. Mais, craignant que je fusse gêné dans mon vêtement, Habeneck demanda une paire de ciseaux et découpa plutôt qu'il ne décousit les entournures des manches.

— « On ne joue bien que dans ses vieux habits, murmura-t-il. »

Le soir, chez moi, on s'aperçut bien du dommage

causé à ma toilette, quelques exclamations furent formulées dans différents tons, mais j'avais remporté le premier prix, et il ne fut plus question que de mon succès.

III.—Par la suite, j'entrai en relation avec mon maître d'une manière plus intime. Lorsqu'il s'agit de la première audition du nouveau Requiem de Cherubini, pour cet essai important qui eut lieu chez l'auteur, Habeneck avait formé un quatuor à cordes dont je faisais partie ; Leborne s'était chargé du quatuor vocal, et Halévy tenait le piano pour remplacer les instruments à vent.

Ce fut à cette séance que Nourrit, après l'exécution de l'œuvre du maître, prit la parole et, d'un ton ému et solennel ;

— Messieurs, dit-il, remercions M. l'Archevêque à qui nous devons un nouveau chef-d'œuvre !

On sait, en effet, « qu'en 1835, quelques difficultés « s'élevèrent à la mort de Boïeldieu pour l'exécution du « grand Requiem de Cherubini, où se trouvent des voix « de femmes que l'autorité ecclésiastique ne veut pas « admettre dans les églises.

« Cherubini entreprit alors de composer un nouveau « Requiem pour voix d'hommes et il le publia en 1836 ; « il était alors âgé de 76 ans. Ce fut son dertier ou« vrage. »

(A. Adam. — Souvenirs d'un musicien.)

Le lendemain de cette soirée qui fut, à juste raison, considérée comme un véritable événement musical, j'eus un examen à passer et Cherubini me reconnut aussitôt pour son second violon de la veille. Il m'exempta.

IV.—Deux ans plus tard, Cherubini me dit un mot qui me flatta sensiblement, parceque, de sa part, il avait une valeur réelle. L'année de mon prix de composition, à l'Institut, la section de musique se composait de Cherubini, Paër, Berton, Auber, Carafa et Halévy. Raoul Rochette venait d'être élu secrétaire perpétuel de l'Académie, et ne voulant probablement pas inaugurer son entrée par un vote dont le caractère était particulièrement du domaine de la musique, s'abstint cette fois de se joindre à la section de musique. Le jugement des six membres musiciens accusa une division égale. Il y eut, pour le premier prix, huit tours de scrutin qui donnèrent successivement pour résultat : Trois voix à Bousquet ; trois voix à moi. Au neuvième tour, je n'eus que deux voix. J'obtins le 1er second grand prix à l'unanimité.

C'est à cette occasion que Cherubini venant à moi me dit que s'il y avait eu, cette année, deux premiers prix à décerner, il m'en eut donné un. Certes, pour un premier concours, on ne peut méconnaître que ce fut un très beau succès ; on ne peut dire cependant, que j'étais favorisé par la chance !

Je dois avouer combien ce petit point noir jeta du sombre sur la couronne de lauriers que j'emportai sous le bras au milieu de la joie unanime de mes amis. Je ressentis, je ne le cacherai pas, une impression triste qui était comme un pressentiment de n'arriver point, par la suite, au but auquel je venais d'approcher de bien près. Les réunions de famille, les dîners, les spectacles, la représentation du « Sonneur de Saint-Paul » à la Gaîté, toutes ces fêtes, tous ces plaisirs furent recouverts d'un voile qui devait s'étendre à l'avenir sur toutes les phases de la carrière artistique que j'avais à parcourir !

CHAPITRE III

MES CONCOURS A L'INSTITUT

Cantates :

— Marie Stuart.	— 1837.
— La Vendetta.	— 1838.
— Fernand.	— 1839.
— Loyse de Montfort.	— 1840.
— Lionel Foscari.	— 1841.

I. — Les concours pour le prix de Rome furent pour moi un enseignement.

J'y consacrai quatre années, sur cinq, sans résultat — de 1837 à 1841.

Cette persévérance peu commune devait être marquée par un signe néfaste s'attachant à ma poursuite dès mes jeunes années, à peine au sortir des bancs de l'école.

Ma première entrée en loge fut une épreuve à l'adresse de mon caractère faible, et de l'isolement dont j'ai eu tant de fois à souffrir. J'entrais, il est vrai, dans des conditions peu favorables J'étais alors affligé d'un mal que l'on nomme les « oreillons » et qui augmenta par suite de la fièvre de la peur, — disposition de l'es-

prit qui m'ôte le calme de l'âme et tout espoir de salut, sorte de spleen auquel je suis sujet. Au bout de trois jours je n'y tenais plus. Il me semblait que ce que j'écrivais était indigne, que je n'aurais jamais terminé dans les vingt-cinq jours. Enfin, je perdis la tête. Je fis appeler mon ami Besozzi, qui par parenthèse eut le prix cette année, je lui dis adieu et je partis.

Je rentrai à la maison, en famille. On me soigna. On regretta beaucoup mon escapade. J'utilisai mon introduction de « Marie Stuard, » en la faisant précéder mon ouverture de concert qui l'année suivante fut exécutée à la Société des concerts, lors de ma rentrée en loge.

Il était d'autant plus regrettable que je n'eusse pas pris part au concours que l'année présente (1838) était précisément l'année de ma conscription. Mes professeurs avaient fait espérer à ma famille que je remporterais au moins un accessit et qu'alors je serais de droit exempté du service militaire. Cet espoir il ne fallait plus le bercer. Déjà on annonçait le prochain tirage au sort devoir se faire plus tôt qu'à l'ordinaire ou le concours plus tard, je ne sais au juste.

Mon père ne voulut pas encourir les risques d'une non réussite de mon côté ; il m'assura, — afin que je fusse hors d'inquiétude sur ce point, libre d'esprit pour me livrer en toute sécurité à mon inspiration musicale.

Voici les termes de l'engagement pris entre lui et un de mes parents en lieu et place d'une agence d'assurance :

Mon cher ami,

« Il est toujours convenu par notre parole d'honneur entre nous, que je m'engage à donner la somme de douze cents francs pour le remplacement de mon fils Edme-Marie-Ernest Deldevez, s'il tombe au sort; si au contraire, par un bon numéro, ou exemption, ou réforme, par quelle cause que ce soit, je donnerai trois-cent-cinquante francs après libération. »

Paris, le 15 mars 1838.

Ch. Deldevez. »

J'eus un mauvais numéro, (121); mais je remportai, à quelques jours de là, le 1er second grand prix de composition, à l'Institut, — prix, qui décerné faute d'une voix m'exemptait, il est vrai, du service militaire, mais non des regrets qui par la suite devaient se renouveler.

La même année, le 9 octobre 1838, fut versée par mon père la somme de trois-cent-cinquante francs, « pour solde de la prime énoncée dans la présente. »

Ma mauvaise chance était au moins adoucie par mon heureuse réussite.

II. Cette fois, je rentrai en loge avec une ferme résolution. Ce fut mon premier concours.

On a vu comment j'y remportai le premier second grand prix. Ma Cantate : La Vendetta, fut cependant jugée sévèrement. Toutes les parties blamées furent celles que par la suite j'appréciai davantage. Entre autres, l'*arioso* en place d'air ! Il y avait là une avance sur

les idées de l'époque. Je regrette qu'un scrupule mal entendu m'ait éloigné de choisir cette scène lyrique pour le concert que je donnai en 1840.

Ce qui me nuisait fort dans l'opinion de certains juges [1], c'est que j'étais à la fois auteur de symphonies, ouvertures, quators, etc. La symphonie, surtout! œuvre dans laquelle, suivant leur dire, il n'y avait point place pour la mélodie! cette reine du jour qui fut cause de ma défaite.

En effet, ce fut la mélodie « à l'unisson » qui l'emporta sur moi. Et dans quelle situation grands Dieux! Dans le duo entre la mère et le fils; lorsqu'elle lui fait répéter l'hymne de la vengeance! lorsqu'en proie à sa douleur, Lucien apprend la mort de son père! Mélodie, mélodie!

III. — Maintenant, les trois années qui suivent se résument en un volume de bibliothèque renfermant la copie des manuscrits des trois cantates de concours: *Fernand*, *Loyse de Montfort*, *Lionel Foscari*.

Il faut jeter un voile noir sur ces œuvres mortes, bien que l'une d'elles, *Loyse de Montfort* eût son jour de succès au concert que j'organisai, dans la salle du conservatoire avec le concours obligeant d'Habeneck et de son orchestre.

J'avais obtenu la salle du conservatoire par la recommandation de Berton. Voici sa lettre :

1. De Carafa entre autres qui écrivait à un de ses amis, (M. Porte de la Préfecture de la Seine) « Si votre ami veut *se donner à moi corps et âme*, je me charge de lui ouvrir les yeux; car il voit la musique de *travers*; c'est grand dommage, on peut faire quelque chose de *très bon de lui!...* »

A M. le Comte de Montalivet, membre de l'Institut, pair de France, etc.

Monsieur le Comte,

« L'un de mes élèves, qui a remporté à l'Institut et au Conservatoire les premiers grands prix de haute composition, M. Deldevez, a le désir de donner dans le cours du mois de novembre prochain un concert à son bénéfice. Enfant du conservatoire, il serait utile et honorable pour lui de pouvoir faire exécuter ses œuvres dans le lieu où comme membre de la belle Société des Concerts, il sut recueillir de doctes leçons !

« Connaissant votre bonté et la protection éclairée que vous avez toujours accordée au vrai talent, je viens aujourd'hui solliciter la faveur qu'il réclame de la bienveillance de Votre Excellence.

J'ai l'honneur d'être avec respect, M. le Comte, etc.....

H. Berton.

Membre de l'Institut, etc. »

La demande fut accordée ; le concert eut lieu le dimanche 6 décembre 1840. En voici le programme :

PROGRAMME

1° *Ouverture de Robert Bruce.*

E. Deldevez.

2° *Le Spectre du Lac,* ballade du Vieux temps, de M. Loraux de Roncière, chantée par M. Alizard.

E. Deldevez.

3° *Air* chanté par Mme Dorus-Gras.

E. Deldevez.

4° *L'Adieu,* romance de M. Henri de Chavigny chantée par M. Roger.

E. Deldevez.

5° *Symphonie.*

1re Partie, Allegro ; 2e Partie, Adagio ;
3e Partie, Scherzo ; 4e Partie, Finale.

E. Deldevez.

6° *Loyse de Montfort*, grande scène lyrique à trois voix chantée par Mme Dorus-Gras, MM. Roger et Alizard.

Paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Paccini.

E. Deldevez.

1° Introduction, orage.
2° Scène et Romance. (M. Roger.).
3° Trio, sans accompagnement.
4° Duo. (Mme Dorus-Gras et Roger.)
5° Scène et Air. (Mme Dorus-Gras).
6° Duo. (Mme Dorus-Gras et M. Alizard).
7° Trio final.

Cette date du 6 décembre devait être par la suite une date mémorable en même temps qu'une date de deuil.

A la fin de la session 1863, Tilmant avait donné sa démission de chef d'orchestre de la Société des concerts. Il avait succédé à Girard en 1860, année où fut créé le poste de deuxième chef que j'occupais alors. D'un autre côté, George Hainl ayant succédé à Dietsch à l'Opéra, se portait candidat à l'élection du premier chef de la Société, et par conséquent devenait pour moi un adversaire dangereux vu sa position officielle.

Dans cet état de choses, l'assemblée générale de la Société des concerts décida, par un vote, que les deux concerts extraordinaires qui devaient précéder la session, seraient dirigés par le deuxième chef d'orchestre ;

renvoyant ainsi la nomination du premier chef, après les susdits concerts.

Le jour même de cette décision (le dimanche 22 novembre) que je pouvais considérer, comme d'un bon augure, en tout cas, très flatteuse à mon égard, mon père fut victime d'un accident de voiture..... Il devait succomber quinze jours après! Ce fut donc dans cette situation d'esprit que j'attendis la date fixée du premier concert, le 6 *Décembre*, et, d'un moment à l'autre, la catastrophe malheureusement prévue pouvait m'empêcher de tenir mon engagement.

Je dirigeai le concert. En rentrant chez moi, je pus échanger encore quelques paroles avec mon père : cela a bien marché — « Je le savais », me dit-il — Dieu seul avait pu le lui dire !

J'allai néanmoins, ce soir même, conduire la *Favorite* et un ballet. George Hainl, avec lequel je n'étais point encore lié — ne le connaissant à peine et n'ayant été aucunement présenté à lui, usait de son droit, même en présence de mon succès du jour, de me faire diriger le soir, dans la triste position où je me trouvais. A cet effet, j'avais reçu le vendredi 4 décembre l'avis que voici :

« Mon cher monsieur Deldeveze,

Je vous prie de conduire la *Favorite*, dimanche prochain 6 décembre 1863.

Votre tout dévoué,
George Hainl. »

De retour enfin, après une journée si laborieuse, je retrouvai mon père; mais il ne put me reconnaître.

A une heure et demie du matin il expira!

Ses obsèques furent celles d'un « grand artiste, » par le concours de noms illustres qui s'y associèrent. — Faure, entre autres, chanta le *De profundis*.

Le dimanche, 20 courant, je dirigeai le second concert d'extra, à la satisfaction générale. A partir du dimanche 10 janvier 1864, les concerts étaient dirigés désormais par George Hainl. — Dans cet intervalle, l'assemblée s'était réunie et le résultat du vote fut celui-ci :

1er tour de scrutin.	Deldevez.	32
	George Hainl. . . .	49
	Voix perdues. . . .	20
	Bulletin blanc. . . .	1
		102
2e tour de scrutin.	Deldevez.	46
	George Hainl. . . .	53
	Berlioz.	3
		102
3e tour de scrutin.	Deldevez.	49
	George Hainl. . . .	52
	Berlioz.	1
		102
4e tour de scrutin.	Deldevez.	50
	Hainl.	51
	Bulletin blanc. . . .	1
		102
5e tour de scrutin.	Deldevez.	49
	Hainl.	53
		102

« Article 15 des statuts règlementaires.....
Le président et les deux chefs d'orchestre sont élus à la majorité des deux tiers des voix des membres présents ; cependant, si après quatre épreuves, la majorité des deux tiers n'est point acquise, il sera procédé à un scrutin de ballottage entre les candidats qui auront obtenu le plus de voix. »

Aussi, nos situations respectives étant assises dès ce moment, je reçus quelque temps après un même avis autrement rédigé.

« Paris, le 13 avril 1864.

Mon cher Deldevez,

Obligez-moi de conduire ce soir le Ballet. Je suis indisposé.

A vous,
George HAINL, »

— Et plus tard :

« Paris, le 2 novembre 1864.

Mon bon ami Deldevez,

Ayez la bonté de consigner sur l'Agenda qui est dans le cabinet tous les incidents répréhensibles des exécutions que vous dirigez.
Il faut en finir avec les gamineries de certains.

A vous de cœur,
George HAINL.

J'ai dû faire cette digression anticipée, quelle que douloureuse qu'elle soit, pour fournir un document de plus à la malheureuse chance qui partout me poursuivait à l'Opéra comme au Conservatoire.

CHAPITRE IV

MES BALLETS A L'OPÉRA

— Lady Henriette. 21 *février* 1844.
— Eucharis. 7 *août* 1844.
— Paquita. 1er *avril* 1846.
— Mazarina. 1er *mars* 1847.
— Vert-Vert. 24 *novembre* 1851.
— Yanko le Bandit. 22 *avril* 1858.

I.—Mes études s'étant tournées du côté de la composition, je ne tardai pas à travailler pour le théâtre. Par la recommandation d'Habeneck, j'obtins de M. Pilet, alors directeur de l'Opéra, un acte de ballet. A cette époque (1844) il était d'usage de confier la musique des grands ballets en trois actes, à deux ou trois compositeurs. Tels furent la *Gipsy* de MM. Benoist, Ambroise Thomas et Marliani;

Le *Diable amoureux* de MM. Benoist et Henri Reber;

Lady Henriette de MM. de Flotow, Burgmuller et Deldevez.

Ce fut donc par ce troisième acte que se fit mon début à l'opéra. Cette bonne fortune (car s'en fut une par la suite) cachait cependant un piège auquel mon inhabileté ne sut parer.

Maître Saint-Georges, l'auteur du livret, avait conçu

le poème, antérieurement, en opéra comique dont la musique écrite déjà par de Flotow, devait se produire plus tard, après le succès du ballet.

Par la comparaison des deux livrets, celui du ballet et celui de l'opéra, comparaison qui ne put s'établir qu'après la mise au jour des deux ouvrages, on voit la ficelle qui nous a entortillés mon collègue et moi.

En effet, le sujet est le même. — Dans le ballet, la division comprend trois actes, chaque acte, 3 tableaux ; il résulte de cette division que les 3 tableaux du premier acte, contiennent à eux seuls, la donnée du sujet de l'Opéra, ses développements, son dénouement, lequel est emprunté au 3e tableau du 3e acte. Et c'est en cela où on reconnaît l'habileté des faiseurs, car le dénouement du ballet se faisant sur un thème du 1er acte, nécessitait un emprunt de mélodie par le compositeur du 3e acte. Tandis que l'opposé n'ayant à se produire dans l'opéra, son seul auteur faisait sa cuisine lui-même.

Les compositeurs des 2e et 3e actes étaient supprimés, voilà tout, sans égard de collaboration aucune, n'ayant droit de revendication ni de discussion, le titre de l'opéra : *Martha* étant autre que celui du ballet : *Lady-Henriette*.

Si cette substitution eut été le fait d'un plagiat commis par tout autre auteur que celui-là même des deux ouvrages, c'est alors que procès pouvait s'ensuivre, mais le tour était joué avec trop de *finesse* pour laisser un soupçon d'inquiétude à cet égard.

On ne peut couper l'herbe sous le pied des voisins avec autant de courtoisie.

Malgré ce procédé, et bien que j'eus à supporter un bon nombre d'amputations, le succès du 3e acte fut décisif, par la scène à Bedlam, le galop des fous.

Je n'eus pas, toujours est-il, la satisfaction d'une lecture à l'orchestre, où, bien certainement, quelques morceaux eussent été applaudis par les artistes — le plus grand bonheur qu'envie un auteur.

Habeneck passa par dessus cette première épreuve, pour le 3e acte, et la répétition du ballet se fit avec celle du théâtre et de la mise en scène.

II. — La direction avec laquelle j'étais en bons termes depuis le succès de mon début me fournit gracieusement l'occasion de me produire seul. M. Pillet me confia la musique du ballet : *Eucharis*, dont il était l'auteur (anonyme).

Cette fois ce fut avec Coralli, maître de ballet, avec qui j'eus affaire. Son organisation musicale n'admettait pas de motifs dont le point d'appui ne fut sur le temps fort, et la carrure incertaine. Autrement il s'en prenait à sa perruque qu'il tourmentait sur sa tête jusqu'à temps qu'il eût trouvé le rythme qu'il enjolivait ensuite de pas charmants. Sa chorégraphie était poétique, ses groupes délicieux de poses, sa mise en scène entendue et variée, par la diversité de coutumes et de couleurs appropriées à chacun d'eux. Le premier acte fut réussi véritablement. Mais le second fut empoigné. La scène de somnambulisme de Télémaque muni d'une lanterne sourde, comme un simple pompier, fut un comble, qui fit éclater les rires précurseurs d'une chûte inévitable. Le ballet ne put se relever ; il eut ses six représentations règlementaires en pareil cas, et encore!

La musique fut remarquée cependant, durant le court espace qui lui était fatalement assigné, et il n'est resté de cette partition, bien vite oubliée, que le Finale du 1er acte, la bacchanale aux flambeaux, qui fut exécuté

par la suite au concert du Trocadéro, lors de l'Exposition de 1878. C'est dans *Eucharis* que le cornet à piston se fit entendre pour la première fois dans un solo important affecté à la danse, et accompagné par les quatre cors de l'orchestre. La virtuosité, le style distingué de Forestier se firent jour. Il eut un succès dont on se souvint.

III. — Cette non-réussite dont la cause n'était point imputable au musicien, dans l'opinion des abonnés, resserra encore les liens qui m'unissaient à l'administration.

En effet, M. Pillet, peu de temps après, pour reconnaître la malechance qui m'avait servi, disait-il, me confiait un nouveau livret important et sur lequel il comptait beaucoup : *Paquita*. Il mettait à ma disposition les premiers sujets, Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre, Plunkett, Petipa, Elie, etc. — et pour maître de ballet Mazillier avec qui j'ai toujours eu une collaboration intelligente et des plus agréables. Il ne faisait rien qu'après avoir entendu et médité longuement la musique, après avoir profité des intentions scénique du musicien, qu'il savait mettre en lumière. Vrai et seul moyen pour éviter les changements, coupures, retouches, suppressions, etc...

L'ouvrage fut réussi complètement. La pantomime, partie très développée et dont l'expression toujours soumise aux attributs de la danse, était, pour ainsi dire, imagée de poses voluptueuses, de pas élégants, d'attitudes gracieuses qui mêlaient le charme à l'action, sorte de dialogue alternant avec la musique — La pantomime de la danse — comme par exemple, la substitution de place des pistolets, au 2e acte; le « tour » de la chemi-

née : la Bohémienne *tournant* sur elle-même et disparaissant à vue sans que le brigand pût accomplir son dessein sinistre.

La chorégraphie présentait des ensembles ravissants, tels que le *Pas des Manteaux*, ayant en tête Mlle Caroline (Mme Dominique) au premier acte, etc.

Les danses, pas, échos, variations, finale, le tout fut réglé avec un art comparable à celui de l'exécution des sujets, étoiles de la danse. — Maintes fois j'entendis dans les coulisses Carlotta dire à Mazillier : Oh ! maître que les pointes me font mal, etc.

Enfin ce ballet *Empire* eut un très grand succès : chorégraphie, danse, musique, etc. avec rappels des sujets.

J'assistai à la représentation. Il n'en fut pas de même pour mes précédents ballets où je me promenais sur le boulevard pendant la première. — Et rentrant à la fin du 3e acte de *Lady-Henriette*, je fus agréablement surpris d'entendre fredonner par le public sortant des motifs de ma partition.

J'eus une émotion différente pour *Paquita*. Le dénouement s'effectuait sur le coup de minuit et Mazillier ne voyant personne autour de lui pour frapper les douze heures, me chargea à l'improviste de ce soin. Avec moi, me dit-il, il était tranquille, tandis que de mon côté, j'étais dans des transes affreuses. J'avais une peur bleue d'en frapper treize; et j'eus beaucoup de peine à aller en mesure.

Enfin tout alla pour le mieux, et malgré mon organisation musicale, je finis par m'en tirer à la satisfaction de Paul Foucher lui-même qui comptait sur un effet.

Tel fut le résultat de cette soirée, du ballet « *Empire* » qui me valut les félicitations de mes camarades d'orchestre — après m'avoir souvent dit avec malice : « Tu

fais la musique du nouveau ballet... tant *pire!...* »

IV. — Après le succès éclatant de *Paquita*, il m'était facile d'obtenir un poème d'Opéra. M. Pillet recevait une fois la semaine dans les salons de l'ancien hôtel Choiseul, qui plus tard furent affectés aux répétitions des chœurs et du double quatuor. Ces soirées étaient charmantes. Mme Stolz, Carlotta Grisi, Mlle Nau et tous les premiers sujets de la danse et du chant en faisaient l'ornement. Il y avait là réunis tous les principaux personnages de la littérature, des beaux-arts, de la presse; tous les auteurs à succès.

A l'un de ces bals, ma soirée ayant commencé par une séance de musique d'accompagnement avec mon ami Emile Rignault, je me rendis pédestrement de la rue de Londres au passage de l'Opéra où je me fis vernir. C'était la mode alors; celle de retrousser les jambes du pantalon n'avait pas encore paru.

Je gagnai par le petit passage noir l'entrée des artistes et m'installai dans la loge de Mme Crosnier, les pieds sur le grillage en fer, faisant sécher mon vernis à son foyer toujours embrasé, lorsque vint à descendre du théâtre, où elle s'était habillée de blanc, comme une mariée, Mlle Nau. Ah! c'est vous me dit-elle. — Eh bien! vous allez me donner votre bras. — Et nous voilà traversant la cour poussée par un vent glacial. J'était dans mes petits souliers — c'est le cas de le dire — tremblant de peur que sa robe ne vint à frôler ma chaussure et noircir sa toilette.

Pendant tout le bal, je fus aux petits soins auprès d'elle, voulant m'assurer si aucune tache compromettante n'altérait la blancheur de sa robe

Plus blanche que la blanche hermine.

aussi mes amis ne manquèrent pas de me ranger parmi ses adorateurs.

Ce fut entre un quadrille où je dansai avec Carlotta, et la valse de Paquitta, que M. Pillet me mit en rapport avec Hippolyte Lucas.

A cette époque, on jouait beaucoup de petits opéras en un ou deux actes, devant les grands ballets qui prenaient toute l'importance de la soirée et de l'affiche.

Adam était l'auteur fécond qui alimentait presque à lui seul la combinaison du ballet, et de l'opéra comme lever de rideau. *Richard cœur de lion*, le *Fanal,* la *Bouquetière* qui fut jouée avec *Paquita,* donnaient le ton de la musique légère qui avait encore droit de cité.

Ce fut donc dans cet ordre d'idées que l'auteur de la *Bouquetière,* Hippolyte Lucas, me gratifia d'un poème en deux actes — « le Violon enchanté, » lequel reçut grand nombre de changements, de transformations, de mutilitations, et qui finit par rester dans mes cartons.

Dans cet intervalle la direction changea et Nestor Roqueplan avec qui je devais être par la suite, comme avec M. Pillet, dans les meilleurs termes, me conseilla d'en faire mon deuil, et de renoncer à un poème aussi *niais.* Alors pour me dédommager d'avoir travaillé inutilement sur un livret qu'il destinait au panier, il me promit le poème de *Vert-Vert*, de M. de Leuven, lequel devait passer prochainement, me dit-il.

Girard (voici où j'ai l'occasion de le citer pour la première fois; ce ne sera pas la dernière) en apprenant cette décision directoriale fit si bien qu'il obtint pour son protégé, Auguste Tolbecque, second violon à l'Opéra, de m'être adjoint comme collaborateur. Nestor n'osa refuser à son chef d'orchestre; mais j'exigeai avoir la première moitié de l'ouvrage, afin d'être nommé en

premier sur l'affiche. Nous fîmes donc trois actes à deux ; moi le premier acte et la moitié du second, lui, l'autre moitié du second, et le troisième acte.

Mais le ballet éprouva des retards successifs. D'abord ce fut le voyage en Russie de Mazillier qui nous fit attendre son retour. Ensuite ce fut le règne de la Cerito, puis Saint-Léon, nommé maître de ballet en remplacement de Mazillier ; et nous d'attendre toujours !

Enfin, il fallut bien se décider à donner un ballet prêt depuis des mois, entièrement réglé et demandant à voir la rampe. Saint-Léon fut chargé de la révision de la mise en scène. Ce qui explique les changements, les coupures qui vinrent nous assaillirent à la dernière heure.

Le ballet eut assez de succès néanmoins. Plunkett était charmante, en travesti, sous les traits espiègles de Vert-Vert. Les morceaux qui de mon côté furent remarqués entre autres (par Halévy qui assistait à la première représentation, non loin de moi, à mon pupitre, car Girard ne me permit pas d'aller sur le théâtre surveiller la représentation) sont la marche funèbre de Vert-Vert, ses adieux, le voyage, etc. — Pour ce qui est de la leçon de danse, qui avait produit un grand effet sur les musiciens, elle fut supprimée ou tout au moins il n'en resta pas grand'chose.

Cette musique caractéristique, je l'utilisai par la suite. J'avais lu et relu le poème de Gresset, lorsque j'y découvris la nature des principaux éléments symphoniques, ainsi que le plan de la symphonie elle-même. — Symphonie de caractère qui répondait admirablement dans sa facture au titre de Symphonie Héroï-comique.

En effet, la division naturelle de l'œuvre s'appliquait aux divers morceaux traités par les symphonistes classiques.

Première partie :

N° 1. Introduzione. — A Matines. — La Prière. — Sentiments tendres.
N° 2. Scherzo. — Le Parloir.
N° 3. Andante. — Les Adieux.

Deuxième partie :

N° 4. Allegro. — Le Voyage.
N° 5. Minuetto. — L'arrivée.
N° 6. Finale. — Le Retour. — Marche Funèbre. — Apothéose.

V. — Pendant le peu de temps qui s'écoula entre *Paquita* et *Vert-Vert*, j'eus l'occasion d'écrire deux autres ballets : *Mazarina* [1] et *Yanko le Bandit* [2]. L'un, sur commande, pour Lucile Grahn. — Ambroise Thomas occupé en ce moment ne pouvait l'écrire; il me pria, dans une lettre des plus flatteuses, de vouloir bien me mettre en son lieu et place. Voici sa lettre :

« Mon cher ami,

J'ai vu ce matin mademoiselle Lucile Grahn, je lui ai dit que vous pouviez dans ce moment vous charger

1. Ou la reine des Abruzzes. Ballet en 5 tableaux de Perrot, représenté au théâtre royal de Bruxelles.
2. Ballet en deux actes de Théophile Gautier, représenté au théâtre de la Porte Saint-Martin

d'écrire son ballet ; elle connaît *Lady-Henriette* ainsi que *Paquita*, elle a donc la plus grande confiance en votre talent.

Je lui ai annoncé votre visite, elle vous attend demain *vendredi* à 10 heures *précises* du matin.

Voici l'adresse :

(Mademoiselle Lucile Grahn rue Laffitte 25).

Voyez, et tâchez de vous entendre.

A vous de tout cœur

Ambroise Thomas. »

Jeudi, 27, 1846.

Je fis servir pour cette nouvelle partition, une partie de la musique d'*Eucharis*. J'étais assuré d'être à couvert de cette fraude, de ce double emploi de musique, vu qu'après les six représentations d'usage, j'avais repris mon manuscrit qui bien entendu n'avait pas été édité. D'ailleurs ce fut après informations faites à Lucile Grahn, qui ayant entendu la musique la trouva de son goût. J'allais composer, non sous sa dictée, mais d'après ses ronds de jambes, les pas, les échos, les variations qu'elle exécutait devant moi, « en danse », c'est-à-dire en costume de répétition, pendant que de mon côté, j'improvisais sous son inspiration. Elle m'arrêtait parfois pour me faire insister sur un passage où on devait, disait-elle, la trouver jolie. En effet sa pose était charmante, pleine de grâce : ses bras apposés sur le dos de mon fauteuil, les jambes tricottant sur les pointes, elle devait infailliblement soulever les suffrages que je lui adressais moi-même par le concours obligeant d'une psyché qui la reflétait fidèlement.

Le ballet eut un certain succès dans la tournée qu'elle entreprit dans toute l'Italie. A son retour, en

repassant par les mêmes villes où elle avait triomphé, où son nom était encore en vedette sur certaines affiches restées posées, elle ne fut pas peu surprise d'entendre *sa* musique, la mienne, qu'on avait retenue et réinstrumentée selon l'appropriation qu'on lui donnait. Elle m'instruisit du fait, me chargeant d'intenter un procès. Je chargeai un de mes parents de l'affaire. Il ne put rien obtenir. J'ai encore les paperasses qui furent échangées à ce sujet.

VI. — L'autre ballet en un acte : *Yanko le Bandit*, fut donné à la Porte-Saint-Martin. Théophile Gautier m'avait prié d'être son collaborateur. Marc Fournier, directeur du théâtre, m'assurait une prime équivalant aux droits de quarante représentations à l'Opéra.

Ce fut Honoré, le maître de ballet, qui fut chargé de la chorégraphie.

Au divertissement, « Yamini (M^lle^ Battaglini) danse, les yeux bandés, le célèbre pas des œufs, » sans en casser un seul (ils étaient durs!... de la vraie pierre). « Mais les applaudissements qu'elle recueille ne décou- « ragent pas sa rivale, Vassilia (M^lle^ Guichard) qui exé- « cute la danse des épées. »

L'orchestre d'alors était restreint et peu habile. Je me souviens qu'à la lecture de la musique, j'avais eu un tel mal à faire marcher l'orchestre que, fatigué, énervé au dernier point, je me rendis immédiatement après au café Véron où m'attendaient des amis avec lesquels je devais me trouver à l'Opéra. Car ce dimanche là on jouait comme de coutume. Ils m'apprirent un relâche subit dont ils avaient eu connaissance pendant que j'étais à ma répétition. Nous fîmes fête alors et au relâche, surprise agréable, et au succès espéré de mon ballet.

Mais comme j'étais à jeun, après avoir pris un petit verre de chartreuse, je sortis du côté de la rue Vivienne et j'allai droit embrasser un cheval qui stationnait devant le café.

Une autre émotion se produisit en moi, à la répétition générale, en costume, salle comble, à laquelle j'assistais dans une loge avec ma famille. Après « *les Mères repenties* » de Mallefille, vint, passé minuit, le tour du ballet. Cela commença par marcher assez bien, mais vers la fin, la musique n'étant pas achevée de copier, ce furent les crin-crin, deux violons répétiteurs qui remplacèrent tout à coup l'orchestre. Une douche d'eau glacée tombant à l'improviste sur les spectateurs, comme dans un incendie, ne produirait pas un autre effet que celui qu'en secret m'avait réservé l'attentionnée direction — pas pour la musique, du moins — de la Porte Saint-Martin.

CHAPITRE V

MES NOMINATIONS DE 3e ET DE 2e CHEF D'ORCHESTRE.

I.— Vers la fin de la direction Pillet, Habeneck ne faisait déjà plus un service suivi. Son accident, — il s'était cassé le bras en tombant dans le petit escalier conduisant à sa loge — sa santé chancelante, tout faisait prévoir sa démission.

Battu ne désemparait pas. Il avait monté le *Freyschutz*, et une anecdote assez piquante se rattache à cette époque.

A l'une des représentations, j'arrive en retard; je me disposais à signer la feuille de présence, lorsqu'à la place de la préposée (Me Napias) je trouvai Habeneck installé. Sans me déconcerter, je lui expose la cause de mon retard, et comme l'ouverture était commencée, je cause un instant avec lui, ne voulant pas, lui dis-je, entrer pendant l'exécution et mettre le désordre. Nous échangeâmes nos réflexions sur différents points. Je fis une comparaison de cette même ouverture du *Freyschutz* exécutée peu de jours avant à la Société des Concerts, avec celle que nous entendions ensemble. A tout moment, c'étaient des rires, des exclamations, ou bien des admirations que nous partagions à l'endroit de cet admirable chef-d'œuvre. Nous étions si attentifs, qu'entendant les dernières mesures de l'ouverture,

je m'excusai de le quitter : « Pardon, M. Habeneck, mais je profite du lever du rideau pour gagner mon pupitre. »

Dans le courant de l'acte, je fus très surpris de revoir Habeneck à mes côtés, prenant mon violon et me dire en se mettant à ma place, « va m'attendre sur le théâtre ». J'allai en effet dans les coulisses, et chacun de me demander : Eh bien! que faites-vous là? pourquoi n'êtes-vous pas à l'orchestre? Et moi de répondre : J'ai mis un remplaçant, et un bon encore! Habeneck lui-même, qu'en dites-vous?

Avait-il voulu par sa présence maintenir l'ordre, ou voulait-il en jouant, prendre connaissance de la façon dont l'ouvrage était monté. Ce que je sus, à la fin du mois, c'est que j'étais à l'amende de 2 fr. 50, pour avoir manqué l'ouverture du *Freyschutz*.

II. — Comme on l'avait prévu, Habeneck ne tarda pas à donner sa démission.

M. Léon Pillet ne comptant pas sur Battu, créa alors l'emploi de troisième chef d'orchestre qu'il m'offrit gracieusement.

Le successeur d'Habeneck avait été désigné. Ce devait être Valentino ; ses prétentions, dit-on, firent arriver Girard.

On montait alors *Robert Bruce* qui devait être l'Opéra par lequel Girard devait prendre passession de l' « archet conducteur. »

Mais la double direction Pillet et Stolz éprouvait des difficultés sans nombre, des attaques de tous côtés. La représentation fut sans cesse annoncée et toujours reculée.

Ce ne fut que le 30 décembre 1846 qu'eut lieu la première de *Robert Bruce*.

Pendant tout le temps qu'ont duré les répétitions de l'ouvrage, il y eut un tiraillement continuel entre les deux directions à l'orchestre. Celle du premier chef à laquelle on n'était point faite, et qui parut dès l'abord très raide, très autoritaire, minutieusement calculée auprès de l'autre, du second chef, qu'un certain laisser-aller des choses avait habitué le personnel à une indifférence telle qu'on n'avait plus conscience d'être guidé seulement. Aussi ne faisait-on attention aucunement à lui, et il bénéficiait souvent d'être si peu écouté et encore moins suivi.

Il fallut un temps assez long pour prendre l'habitude d'obéir à une volonté ferme, apparaissant sous les dehors de l'impatience et de la nervosité.

Mais en définitive, comme l'exécution était meilleure, comme chacun prenait plus d'intérêt à l'ensemble, et qu'un service régulier, obligatoire, est plus doux à subir, lorsqu'il est bien mené, tout le monde finit par s'accoutumer au commandement du nouveau chef, et les soirées de représentation parurent moins longues, moins ennuyeuses, moins pénibles qu'auparavant.

Une digression avant de poursuivre.

Il est un fait que je passerais sous silence s'il ne témoignait de mon zèle à remplir mes fonctions de « musicien d'orchestre », même au préjudice de celles de... garde national.

Un jour de garde à la « Chambre », en 1849, à l'issue d'une séance orageuse... ordinaire, nous nous en retournions par les boulevards, tambour battant, exténués de factions et de discours, lorsqu'en passant de-

vant l'Opéra, vers sept heures, je pris par le flanc gauche, à gauche, désertant ma compagnie et abandonnant mon drapeau, pour me rendre à mon théâtre.

A cette époque d'émeute en permanence et de prises d'armes, on était autorisé à faire le service des représentations en uniforme. Je quittai simplement mon fourniment et allai m'installer à mon pupitre jusqu'à minuit, après quoi je rentrai chez moi armé jusqu'aux dents, accompagné de mes amis Leudet et Dretzen que je pris sous ma sauvegarde. Je ne fus point à l'amende cette fois, comme pour le *Freïschütz*, mais je fus condamné à six heures de prison... à l'hôtel des Haricots.

En vertu d'un extrait exécutoire du jugement rendu par le conseil de discipline de mon bataillon, je dus exécuter volontairement ledit jugement. Et muni d'un ordre d'écrou je me présentai librement à la maison d'arrêt (rue de la gare n° 92, en face le chemin de fer d'Orléans). La personne à laquelle je m'adressai en ces termes d'une voix surexcitée : « Monsieur! je viens me constituer prisonnier », me répondit avec la même grâce : « Mon Dieu! Monsieur, c'est comme moi ». — Un confrère d'infortune que j'avais pris pour un des gardiens!

Quelques minutes après, tout était expliqué, et nous entrâmes chacun de notre côté dans une cellule particulière, en nous souhaitant une douce résignation.

Une fois sous les verrous, je respirai plus à l'aise, et m'étant aussitôt disposé, comme chez moi, pour le travail, je m'étallai sur une chaise en face d'une table et me mis à rêver. D'un côté, une feuille de papier à lettre préparée à recevoir mes impressions telles qu'elles viendraient me saisir, de l'autre, une partition à instrumenter, moyen sur lequel je comptais pour répandre un flot

d'harmonie intérieur, dans ce sanctuaire où l'isolement et les inscriptions dans tous les coins, ôtent à celui qui entre toute espérance !

Voici la minute des pensées qui ont traversé ma cervelle pendant les six heures de ma captivité; quant à mon orchestration, je la cherche en vain dans mon souvenir.

Paris, maison d'arrêt, ce 4 janvier 1850.

— Parti de chez moi (Faubourg Saint-Martin 120) à neuf heures du matin;

— Pris l'omnibus pour me rendre à la maison d'arrêt; — j'y fus escorté (mais non suivi) par un gendarme à cheval, lequel était derrière une voiture cellulaire, dite panier à salade, conduisant des prisonniers à la préfecture de police. C'était l'heure et le jour, à ce qu'il paraît;

— Descendu de voiture à la porte, je me constitue prisonnier; je suis accompagné, avec les plus grands égards, par l'exécuteur des hautes... sentences, et après m'avoir fait traverser de grands *coli lors* assez noirs (cela me cause un frisson d'inquiétude) j'entre dans la cellule n° 3. — Consolation un peu maligne, je songeai que je n'étais pas le seul... prisonnier;

— Oh! alors le paradis céleste n'eut pas été plus flatteur à ma vue : une grande table lessivée, comme celle d'une proprette cuisine, un lavabo portatif, une cheminée chauffée que protège un écran invisible, c'est-à-dire une bouche de chaleur... qui m'en envoie... juste à mes pieds posés sur une traverse de bois attenant à mon *bureau;*

— Enfin tout cela me procure un confortable des plus satisfaisants ;

— Un garde manger est derrière moi ; je n'ai garde d'y toucher ; un lit en fer composé de deux matelas et d'un lit de plumes, accompagné de son serviteur nocturne ; une fenêtre à deux battants de haut en bas, avec barreaux de fer défiant la force d'un Porthos, — voilà l'ameublement du n° 3 de la maison ; quant à son musée, je vais passer en revue les inscriptions, etc., etc.

— Entré en *loge* à neuf heures trois quarts, mon aimable geôlier vient m'apprendre que les deux heures que j'avais à faire règlementairement *enfermé* sont expirées, et que... — Mais non ! point du tout ! je ne veux pas de récréation, — où serait la punition ?

— D'ailleurs, je suis si bien — installé à ma table — j'écris à nos cousins Victor et H... — puis je me repose en lisant le journal ;

— Je lis... l'heure passe si vite qu'après mes six heures révolues j'aurai besoin d'une gratification de quelques minutes ;

— Le temps s'éclaircit — le chemin de fer part — je reste, moi ! j'ai terminé ma lecture ; j'ai les pieds bien chauds. — Je croque mon chocolat ; bois un verre d'eau et me remets au travail ;

— Le temps se couvre ; le vent ne doit pas être bien fort, car le haut des arbres du Jardin des Plantes est d'une immobilité silencieuse. — Les rideaux de croisée de mes voisines d'en face (l'administration du chemin de fer) ne sont point aussi immobiles ; le droit, tiré curieusement me laisse entrevoir un petit bonnet pimpant ; mais l'éloignement ne me permet pas d'en voir davantage — c'est peut être heureux ! je ne suis pas obligé de fermer les miens ; j'ai ceux que le bon Dieu a mis entre lui et moi ;

— Je travaille ferme à mon instrumentation; il est deux heures et demie ; dépêchons.....

— Le soleil me caresse de ses rayons dorés...

— Oh! pour le coup, voilà, bien mal à propos, le sifflet d'une locomotive qui se mêle étrangement à mon orchestre...

— Un train entre en gare... Il est trois heures et demie...

Un quart d'heure plus tard, à trois heures trois quarts précises, le geôlier vint m'annoncer que mon temps, mes six heures règlementaires, était écoulé; — Ah! déjà, c'est très bien; j'ai encore quelques mesures à remplir et j'ai fini. — Non, Monsieur! me répondit-il, vous ne pouvez rester une minute de plus... — Je dus plier bagage et me retirer immédiatement.

Le peu d'agrément que j'avais à jouer mon rôle de fusiller me détermina à changer l'épée en la cape, c'est-à-dire le fusil contre le triton. En effet, je fus aisément incorporé dans la musique de la première légion (arrondissement de Saint-Denis) avec mes collègues de l'Opéra, Leudet, Dretzen, Croisez, etc., et nos deux chefs et amis, Ch. Plantade, capitaine, chef de musique et Fréd. Duvernoy, lieutenant sous-chef.

Le service était des plus doux, consistant en quelques répétitions, non toujours obligatoires, en civil ou en uniforme, le dimanche, à dix heures du matin, à Saint-Denis, salle Passet. Nous étions autorisés à prendre le train de 10 h. 5 ou 10 h. 10 (je ne sais au juste); de sorte que nous arrivions souvent à l'issue de la répétition, mais toujours à l'heure... militaire du déjeuner.

Par exemple, les jours de revue, il n'y avait point à badiner avec la consigne : exactitude, grande tenue, instrument d'accord, de rigueur. Lorsque la musique jouait,

nous étions entourés par la population; quelques paysans nous causaient. L'un d'eux me dit, une fois : « c'est égal, M'sieur, vous avez beau frapper fort, vous ne pouvez pas *faire la gamme* sur votre instrument? » — Je restai étonné d'une semblable question, et, sans répondre, je réfléchis à la solution qu'elle pouvait présenter logiquement à l'esprit, pendant l'exécution du morceau qu'on venait de commencer. Je ne tardai point à me rendre compte de la méprise de mon *brav' paysan*.

Le triton est un instrument à percussion, composé, comme l'indique son nom, de trois timbres superposés, donnant les trois notes principales du ton : la tonique, la dominante et la sous-dominante:

Et comme je me jouais des difficultés improvisées, par une fantaisie d'exécution à laquelle j'étais autorisé, je raffinais, *fignolais*, frappant de ma baguette tantôt à droite, tantôt à gauche les trois timbres, ce fut cette gymnastique des sons qui donna lieu à la méprise de mon interlocuteur villageois... qui avait compté double. Pour lui, j'avais six notes.

Après avoir rompu les rangs, je lui avouai, en toute humilité, mon impuissance à *faire la gamme!*

III. — J'avais eu, par intervalle, plusieurs entrevues avec Girard; jamais il ne fut question de mon emploi de 3e chef d'orchestre.

Enfin, après avoir obtenu, avec grand effort de persévérance, ce que j'appelais mes débuts, la prise de possession d'un titre dont on m'avait gratifié, ce fut alors qu'on me laissa, par ordre de la direction, le choix d'un opéra et d'un ballet, qui du reste ne pouvait donner

d'ombrage à personne : La *Xacarilla* un lever de rideau, et *Orfa*, je crois.

Je retrouve la lettre d'avis que je reçus :

« le 1er avril 1852.

Mon cher Monsieur Deldevez,

M. le Directeur de l'Opéra a manifesté le désir que vous remplissiez vos fonctions de 3e chef d'orchestre.

Il veut que vous repreniez vos fonctions demain et que vous conduisiez l'opéra la *Xacarilla*.

M. Girard me charge de vous dire qu'il se met à votre disposition pour les renseignements dont vous pourriez avoir besoin, et il vous attendra demain, vers midi, à l'Opéra.

Votre tout dévoué
A. Leroy,
Directeur de la scène. »

Ces deux ouvrages étant du répertoire courant, je conduisis l'opéra d'abord, puis quelques jours après le ballet. Ensuite j'allai remercier Girard et Battu de leur bonne grâce. — A ce dernier lui exprimant le désir de me mettre à sa disposition pour certaines corvées, je m'adressais mal. Car m'ayant entendu, il ajouta : « Eh bien! vous voilà content? — Sans doute, et s'il vous arrivait d'être indisposé... — Non! je ne serai jamais malade. » Et en effet, il ne fut jamais malade; je ne fus appelé à le remplacer qu'une seule fois : le jour de la mort de son fils!

Ces deux occasions de me produire comme chef d'or-

chestre, après mes succès de compositeur, me valurent de la part du personnel chantant et dansant, ainsi que de mes collègues de l'orchestre, une considération amicale. J'étais apprécié du maître de chant, du maître de ballet, il n'y avait que du côté des deux premiers chefs d'orchestre chez qui se manifesta une réserve excessive, laquelle ne tarda pas à se changer en une froideur qui frisait l'indifférence, si ce n'est plus. Nous ne nous parlions plus, nous en tenant aux saluts d'usage et de politesse. Cette rupture obstensible était remarquée de tout le monde. Je voulus m'en expliquer auprès de Girard. J'allai donc le trouver. Il ne sut que me reprocher le moyen que j'employais, dit-il, « d'arriver par les femmes... »

Il faisait allusion, sans doute, à la cause déterminante qui m'avait fait sortir de mon pupitre. — C'était le fait d'une danseuse arrêtée court, au moment de ses plus gracieuses évolutions de ronds de jambes.

Nous restâmes longtemps brouillés. La position qui m'était faite alors à l'Opéra, d'être constamment en rapport de service, près de Girard, au premier pupitre, en contact, pour ainsi dire, avec les impressions bonnes ou mauvaises qu'il ressentait de l'exécution, était un vrai supplice pour moi. Devenu soucieux, morose, je restais volontiers sur ma chaise la soirée entière, renonçant à toute relation avec le théâtre. Alors c'était Girard qui m'adressait la parole; il s'entretenait avec moi de tout ce qui avait trait au chant, à la danse, à l'orchestre. Nous en arrivions aux questions d'art, et notre conversation s'animait, se prolongeait d'entr'acte à entr'acte, sans que le plus petit nuage vint fondre sur notre bonne humeur, enjouée et quasi familière. Nous nous saluions le jour, le soir nous causions inti-

mement. On ne savait que penser de ces entretiens de chaque soir ensemble, entre ennemis jurés. « Ils ne peuvent se sentir, disait-on, et ils sont toujours ensemble ! »

Ce fut dans un de ces moments où nos relations étaient celles de chien et chat, que le sort me désigna comme membre adjoint à la députation chargée de remettre à Girard la médaille que lui offrait la Société des Concerts, à l'occasion de sa réélection.

Girard avait succédé à Habeneck par un vote rien moins que suffisant. En donnant sa démission sous un prétexte quelconque, il voulait acquérir par une réélection non douteuse, l'unanimité des suffrages (que l'on eut soin de lui préparer) afin d'exercer son autorité plus à l'aise.

Il nous reçut avec un cérémonial officiel, debout, dans son salon. Après la lecture du *spech* prononcé par Sauzay, le secrétaire, au nom de la Société, c'est à peine si on entendit les quelques paroles qu'il nous adressa. On eût dit que cette réserve affectée était dictée par la crainte d'une demande de congé pour le soir même.

Le rendez-vous était passage de l'Opéra, à 8 h. 1/2 du matin; à 9 h. précises nous quittions la rue Grange-Batelière en échangeant nos impressions sur l'étrange réception qui nous avait été faite !

IV. — Cela dura des années. — Pendant ce temps, la direction changea. Nestor Roqueplan succéda à Léon Pillet.

La réception officielle du nouveau directeur eut lieu selon l'usage. On fit appel à tous les chefs de service parmi lesquels naturellement je ne figurais pas. Tout rentra dans l'ordre ordinaire. — Je restai à l'ombre.

Hippolyte Lucas fit les premières démarches pour

faire recevoir par M. Roqueplan, notre opéra reçu par l'ancienne direction. J'eus, à cet effet, occasion de voir Nestor, et l'on sait quelles désillusions il me communiqua sur la valeur du poème, comment en dédommagement, il me confia le ballet de *Vert-Vert*, et la collaboration obtenue en sous-main par Girard pour son protégé Tolbesque.

Cette circonstance avait fait que nos relations étaient devenues plus tolérables, moins tendues. Une espèce de trève aux hostilités paraissait convenue entre nous. Et, en effet, tout entier à mon ballet, mes prétentions (on ne disait pas mes droits) étant satisfaites, je n'avais plus de raison pour inquiéter personne. Tout alla pour le mieux.

V. — Mais un incident survint, quelque temps après la représentation de *Vert-Vert*, qui remit encore une fois tout en cause.

A l'une des représentations de Battu, confiant dans sa direction quelque peu troublée, s'abandonnant à son étoile non voilée encore, il y eut un désarroi complet entre le chef et la danse ; une sorte de cacophonie à l'orchestre s'en suivit ; on faillit interrompre.

Le lendemain Roqueplan me fit mander : « Ah ! ça ! n'êtes-vous pas 3e chef d'orchestre ici ? — Certainement. — Je ne vous vois jamais conduire ? — Cela est vrai. — Pourquoi ça ? — Demandez à MM. Girard et Battu. — Eh bien ! vous conduirez demain le ballet. »

Et c'est ainsi que j'eus désormais un service réglé.

Girard n'avait pas dit, lui, comme Battu, je ne serai jamais malade. Il le fut quelque temps. Je reçus l'ordre de prendre son service. Battu gardait le sien. Personne n'avait à se plaindre. Je conduisis la seconde re-

présentation de *Louisa Miller*. — J'eus la maladresse de rectifier une note fausse à l'*Ophicléide*. — Cela n'empêcha pas la représentation de marcher au gré des chanteurs et de l'orchestre.

VI. — Un soir que je conduisais (je ne sais quel ouvrage) en remplacement de Girard, le rideau à peine baissé sur le 1er acte, Deligny, secrétaire intime de Roqueplan, m'aborda à mon pupitre, l'archet encore en main. Un tel renversement des positions hiérarchiques indiquait un motif sérieux, aussi une partie du personnel était-il resté, comme moi, à son poste. Deligny agissait ainsi pour avoir plus de temps à m'entretenir. Voici, me dit-il, de quoi il s'agit :

« M. Roqueplan vous prie de composer la cantate à « l'occasion du mariage de S. M. l'Empereur. Je vous « apporte les paroles. Il faut en prendre connaissance « pendant les entr'actes et vous mettre à la besogne aus- « sitôt. Vous la ferez répéter dans quelques jours, c'est « Mme Laborde qui doit la chanter. »

Ce fut fait comme ce fut dit. Je fis la répétition de ma cantate au foyer du chant, Girard présent. Il m'avertit devoir la conduire. A un certain passage, je le priai d'aller en mesure mais *senza rigore*, *a rubato :* « Alors, me dit-il, ce n'est plus de la mesure ! »

On la répéta à l'orchestre — Girard conduisant — après le spectacle, et on attendit le jour de l'exécution. — C'était déjà manifester son opinion contre les auteurs si désireux aujourd'hui de conduire leurs œuvres.

Dans cet intervalle, Deligny me fit part que M. Roqueplan par mégarde avait omis de me remettre un des feuillets contenant le complément des paroles. Mais

maintenant il était trop tard pour que j'en fisse la musique. Dans la journée du soir fixé pour la représentation de gala, 15 février 1853, j'appris cependant que l'auteur des paroles, Mme Mélanie Waldor tenait essentiellement à ce que toute sa poésie fût chantée. De sorte qu'elle avait fait faire de son côté la musique qui manquait, et je fus instruit qu'elle serait intercalée dans la mienne. M. Leborne, bibliothécaire et chef de la copie se chargeait de l'intercaler dans les parties d'orchestre.

On juge dans quelles transes j'étais lors de l'exécution. Je ne sais comment il se fait, que n'étant point à l'orchestre, je voltigeais de loge en loge, dans les couloirs regardant par la lucarne de chaque loge, et de là, écoutant ma cantate. Je m'étais fixé à une loge de laquelle je distinguais Fiorentino, le critique acerbe, redouté et non désintéressé de l'époque, que je ne cessais de dévisager. Le commencement marcha assez bien, mais arrivé à la *romance ajoutée*, accompagnée par la harpe seulement, je vis Fiorentino se renverser sur sa chaise, faire de grands bras, gesticuler, rire aux éclats, à se tordre. Cette romance maudite empêcha naturellement la fin de la cantate, de produire l'effet que j'en attendais. Je fus découragé, encore une fois, la dernière ; dès lors je ne fis plus rien pour le théâtre !

VII.— A quelque temps de là, il y eût une représentation-concert, où Vieuxtemps joua son concerto en ré mineur. J'en fus instruit par la lettre suivante :

« Le 11 janvier, 1853, 10 heures et demie du matin.

Monsieur Deldevez,

M. Girard étant malade, M. Roqueplan me charge de vous prévenir que c'est vous qui devez conduire ce soir la répétition du concerto de M. Vieuxtemps.

J'en ai référé à M. Girard qui m'a dit de vous prévenir.

Tout à vous,
A. Leroy. »

Il vint chez moi le répéter. Je lui donnai mon meilleur violon auquel il cassa un des coins avec le talon de l'archet.

Il examina avec intérêt les quelques morceaux de Beethoven que j'avais récemment reçus d'Allemagne. (C'était à l'époque où je m'occupais de collectionner ses œuvres complètes.)

Il s'arrêta plus particulièrement sur « la dernière poésie » de Beethoven, laquelle dans son improvisation le mena droit aux motifs du Prophète. Il aimait Meyerbeer. — On le voit d'ailleurs dans son concerto.

Le soir il eut un immense succès; je l'avais dirigé, me dit-il, de manière à le satisfaire, ce qui arrivait rarement.

Et à l'occasion d'une représentation extraordinaire je reçus un nouvel avis :

« Mon cher Deldevez,

Vous seriez bien aimable de venir me parler. Voici ce dont il s'agit. On joue mercredi aux Italiens le duo des

Huguenots (4e acte) et un pas de deux par Mlle Zina et M. Petipa.

C'est M. Girard qui doit conduire, mais il est un peu souffrant, et il vous serait très obligé de conduire à sa place, si vous n'en êtes pas empêché.

On doit répéter aux Italiens mercredi à une heure. Si vous ne pouvez pas passer à l'Opéra, un mot de réponse s.-v.-p.

Tout à vous,
A. Leroy. »

Enfin Girard aussi courageux qu'exact dans l'accomplissement du devoir, à peine rétabli avait-il repris son service. Les choses redevinrent donc comme par le passé. Nous nous saluâmes toujours, mais nous ne nous parlâmes plus.

VIII. — Vint le tour de la direction Crosnier. Girard ayant quitté ce dernier à l'Opéra-comique et se retrouvant de nouveau avec lui à l'Opéra, cette coïncidence ne pouvait qu'être favorable à tous deux. En effet, ces deux hommes étaient faits l'un pour l'autre. Même sévérité, inflexibles sur tous points concernant le service, ils gouvernaient en autocrates, ne recueillant que l'estime de leur personnel. Ce fut le règne de la courtoisie hiérarchique.

Crosnier, à la première répétition d'orchestre, venant sur le théâtre dire à Girard en le saluant : « Monsieur Girard, voulez-vous bien commencer, je vous prie ; » telle fut la présentation du nouveau directeur.

Il devait s'accomplir un acte officiel qui fut considéré comme un fait caractéristique par lequel cette direction devait être désignée par la suite : « le rétablissement des pensions. »

Le décret du 14 mai 1856, créant une caisse spéciale de pensions de retraite, décret grâce auquel je jouis aujourd'hui d'une pension de 3,600 fr., ne fut cependant pas accueilli par moi, lors de son apparition, comme un acte avantageux pour l'avenir. D'abord je n'y croyais pas, à l'avenir! en présence de toutes les misères qui m'étaient faites depuis longtemps. Et, à cette époque déjà, je n'avais qu'une idée que je nourrissais depuis de longues années : celle de donner ma démission. La patience, la résignation, venant à me manquer, je ne songeais qu'à quitter l'Opéra.

Cette institution nouvelle fut donc pour moi un sujet d'inquiétude et l'objet de réflexions, lesquelles sous une apparence de justesse, n'étaient cependant pas fondées. Aussi l'interprétation que je fis du décret fut-elle dans l'espoir de trouver quelque clause qui me dégageât de toute participation, ou m'assurât tout au moins les avantages affectés à la position que j'occupais à l'Opéra.

C'est ainsi que je réfutais les articles auxquels je trouvais prise.

Article 3 du décret : « Aucun artiste, employé ou agent, *appelé postérieurement* au 1er juillet 1856, à faire parti du personnel de l'Opéra, ne pourra être exempt des retenues envers la caisse de retraite, si etc... » — *Appelé postérieurement!* On peut donc être exempté des retenues, entré antérieurement!

Article 37 : « Les artistes présentement attachés à l'Opéra en vertu d'engagements, et qui ont été admis pour la première fois dans cet établissement avec un traitement n'excédant pas 40,000 fr. seront tenus de déclarer, dans un délai de quatre mois à partir du 1er juillet 1856, s'ils entendent profiter des dispositions du présent

décret. » — Celui-ci n'est donc pas obligatoire? On peut donc être exempté! art. 3.

Quant à l'article 9, « ont droit à une pension de retraite :

1°.....

2° : « Après 20 ans de service et à l'âge de 50 ans, *le chef d'orchestre*, les musiciens solistes, chefs de pupitre, etc. » — Cet article jeta un trouble extrême dans mon esprit. J'allai immédiatement aux Beaux-Arts m'informer de cette disposition *unique* concernant *le chef d'orchestre!*

On me répondit que par cette désignation, *le chef d'orchestre*, on sous-entendait, comme la Trinité Sainte : Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit! le premier chef d'orchestre, le second et le troisième...

Et, en effet, à l'article 10, « les services seront comptés : Pour les sujets du chant, chefs d'orchestre, etc... le mot *chefs* est au pluriel.

Enfin, toujours est-il que la venue de ce décret ne changea rien à ma situation présente. Aussi j'assistai à la fête donnée à cette occasion à Asnières, par le directeur de l'Opéra et « le chef d'orchestre », le cœur gros et n'espérant pas une amélioration dans mon traitement (1,500 fr. d'appointements depuis le 1er avril 1847).

IX. — Le *statu quo* auquel j'étais enferré depuis tant de temps, ouvrit une brèche qui me livra passage dans une voie nouvelle où je pus prendre mon essor, pour un moment du moins, car ce fut « comme un éclair » après lequel je me trouvai de nouveau « précipité » dans l'inaction.

J'étais retourné à mes travaux. Je composais alors mon second Trio pour Piano, Violon et Violoncelle

(op, 23) lorsqu'un matin je reçus la visite d'un de mes amis, Henry Mirault, qui me tint ce langage : « Toute affaire cessante, il faut m'écouter d'une oreille attentive. »

« Meyerbeer monte le *Pardon de Ploërmel* à l'Opéra-comique. Nestor Roqueplan, se souvenant de vous, a proposé à Meyerbeer de vous attacher à son théâtre avec autorisation du Ministre et consentement de Girard, comme délégué de l'Opéra, pour remplacer Tilmant, malade, Meyerbeer ne voulant pas livrer son œuvre à la direction d'un second. Aussi, serez-vous engagé comme 1er chef *ex equo* avec Tilmant pour tout le temps que durera sa maladie. »

Quelques heures après, je recevais la confirmation de cette nouvelle, par la voix de Leroy, régisseur de l'Opéra, envoyé par Girard. Il me donna mes instructions.

Je devais aller trouver le Directeur de l'Opéra-Comique, Nestor Roqueplan, le jour même vers les cinq heures pour m'entendre avec lui des dispositions à prendre relativement au service immédiat qui allait m'incomber.

L'entrevue directoriale ne fut pas de longue durée : j'entrais à l'Opéra-Comique aux mêmes émoluments que Tilmant; je prenais son service; j'étais son égal. Il fut convenu que le soir (c'était un jour de non opéra) j'assisterais à la représentation des « *Trois Nicolas* » de Clapisson, dans une stale, près de la porte de sortie en face du cabinet du directeur, et que lors de l'arrivée de Meyerbeer, on me ferait appeler.

Pendant le spectacle que je n'écoutais guère, je ne faisais que regarder du côté où devait venir le signal que j'attendais avec anxiété, lorsqu'à la moitié du second acte, je vis le garçon du théâtre me faire signe. « C'est entendu, c'est convenu, » dis-je, et je me rendis auprès

de ces Messieurs. Roqueplan me présenta à Meyerbeer et l'on décida que le lendemain matin j'irais chez le Maître, place de la Madeleine, hôtel de France, l'entendre me jouer son ouverture ; qu'à midi et demi, je la ferais répéter à l'orchestre, et que le soir j'irais comme de coutume « râcler » les *Huguenots*. A ce mot râcler, Meyerbeer s'emporta. « Sachez, M. Roqueplan, qu'on ne râcle pas les *Huguenots*, pas plus qu'on ne râclera, je l'espère, le *Pardon*. »

Cet entretien terminé, je fus enveloppé, pour ma sortie, du même mystère que pour mon entrée ; on me fit descendre le petit escalier dérobé attenant au cabinet de Roqueplan, et tout fut dit. Je n'entendis pas la fin de la représentation.

Le lendemain matin, je me rendis chez Meyerbeer. Il m'attendait le piano ouvert, la partition sur le pupitre et un crayon à droite sur le clavier. — Il fit enlever un cahier de musique, en disant à son domestique : « Tu sais bien que je ne veux pas l'ombre d'une feuille de papier sur le piano. » Et il commença par me jouer l'ouverture du *Pardon*, portant plus d'attention à moi qu'à sa musique. — C'était une épreuve que je subissais sans m'en douter. Assis à son côté, je tournais les pages assez difficilement d'un manuscrit sur grand format oblong, et lisant autant qu'il m'était possible, vu la rapidité de l'exécution.

Plusieurs fois, pensant que je ne lisais pas et me voyant tourner chaque page à l'extrémité de la durée de la dernière mesure, il me dit assez sévèrement : « Mais vous ne tournez pas ! »

Et cela continua sans autre réflexion. Lorsqu'arrivé à un certain passage où effectivement je ne tournais pas, « Mais vous ne lisez pas, Monsieur ! » me dit-il,

d'un ton sec et rude. — « Mais aussi, Maître, c'est que vous ne faites pas ce qui est écrit! — Comment, Monsieur? — Dame! oui. Vous n'avez pas joué une partie écrite, là, voyez! — Ah! c'est vrai, Monsieur! Cette partie est inutile et ne figure ici que pour remplacer, en cas d'absence, les clochettes. Ah! vous lisez bien, Monsieur! » Et prenant le crayon, il la biffa d'un trait assuré.

Je rentrai déjeuner... de la partition que je dévorai des yeux. Et à midi et quart j'étais au théâtre. Roqueplan me fit l'attendre dans son cabinet, le temps d'aller avec Meyerbeer annoncer à l'orchestre ma nomination de 1er Chef, en remplacement de Tilmant indisposé. Ce spech futmal accueilli, à en juger par la disposition de l'orchestre à mon égard. Il se fit un silence glacial à mon arrivée... Je fus présenté aux artistes et commençai aussitôt à faire répéter. Dès les premières mesures, je sentis sous mon archet le mauvais vouloir se produire; je comptais cependant parmi le personnel, des amis, des camarades. Je voulus néanmoins prouver que je savais mon métier, et je fis recommencer certains passages plusieurs fois. Meyerbeer qui ne tenait présentement qu'à faire une lecture simplement de l'ouverture aurait passé volontiers sous silence les points sur lesquels j'arrêtais l'orchestre. Et, souvent, au moment où je signalais une faute, une erreur de note, Meyerbeer me priait de passer outre, ne trouvant rien à redire. Je voulus avoir le cœur net sur un point important. J'avais entendu, seul, disait-il, une note fausse! M'adressant alors à l'instrumentiste : « N'est-il pas vrai, que vous avez, par mégarde, fait telle note pour telle autre? — Oui, cela est vrai, » me répondit-il. — Sa conscience d'artiste l'avait emporté sur tout autre sentiment.

J'étais réhabilité aux yeux de Meyerbeer.

Tel qu'un météore j'apparus accidentellement dans l'atmosphère de cet Opéra-comique où après y avoir jeté mes faibles lumières, je fus éclipsé aussitôt.

Tilmant rétabli, reprit son service... le mien d'un jour. Je me retrouvai comme auparavant dans une situation qui m'était habituelle : une troisième roue au carrosse, dans le *farniente* de l'expectative. — Cela dura trois mois. Je n'avais fait que changer de boulevard comme le disait mon ami Dretzen.

Cette traversée d'un théâtre à l'autre s'était effectuée si promptement et dans des circonstances si flatteuses pour moi, que j'avais suivi les instructions d'un côté comme de l'autre, venant soit de l'Opéra, soit de l'Opéra-comique, d'une manière confiante et désintéressée, et accepté aveuglément ce déplacement officiellement imposé.

Mais la fin de février arrivait à grands pas ; avec elle la « Sainte Touche » et... j'étais perplexe, quant à savoir où me présenter pour recevoir les émoluments d'un service que je n'avais fait ni d'un côté ni de l'autre. J'en avisai mon ami H. Mirault qui se chargea, comme de coutume, des intérêts d'autrui sans songer aux siens, et parvint aisément à éclaircir ce point délicat. Roqueplan était trop occupé en ce moment pour penser à moi, à un pareil détail. L'acte d'engagement fut donc rédigé par Mirault et terminé et signé par Roqueplan. Mirault avait d'autant plus qualité pour régler cette affaire qu'il était intimement lié avec Nestor, et que lui-même avait été pendant vingt-quatre heures directeur de l'Opéra-comique.

Par la teneur de l'acte j'étais engagé comme « premier chef suppléant Tilmant, » aux appointements de

250 francs par mois. Fait le 1er mars 1859. — Désormais ma position était régularisée.

J'assistai donc Tilmant, sans lui suppléer de nouveau dans sa tâche laborieuse de monter le *Pardon*. Je vis Meyerbeer à l'œuvre; aux répétitions du chant, de mise en scène, le maître entre nous deux, l'accompagnateur et moi au pupitre, la partition devant les yeux, mais non l'archet en main, cet usage n'était point encore inventé; aux répétitions de l'orchestre auxquelles il apportait un soin minutieux : il réclamait, pour chacune d'elles, un degré progressif et entendu de perfectibilité d'exécution possible. Quand cela venait à faire défaut, c'est alors qu'il prodiguait les épithètes de : « Messieurs les professeurs des oboi... Monsieur Til*mann*, cela ballotte. — Voulez-vous avoir l'extrême obligeance de recommencer? » Et la répétition de reprendre aussitôt, et toujours!... Arrivèrent-elles jamais à le contenter? La date de la première représentation étant fixée au 4 avril 1859 en était la preuve, disait-on.

Je reconquis l'estime et l'amitié de ceux qui m'avaient tout d'abord jugé comme un ambitieux, ayant mis à profit de hautes et puissantes protections que l'on me supposait. Mais en me voyant rentrer humblement à l'Opéra où Meyerbeer me dit avoir plus besoin de moi qu'à l'Opéra-Comique, je donnai par ce fait un démenti formel à toutes les accusations que l'on ne m'avait point ménagées. Je quittai donc l'Opéra-Comique... — Mon séjour y fut de trois mois (février, mars, avril).

X. — Me voici donc réintégré à l'Opéra, scélé à mon pupitre, dans la même situation que par le passé, avant ma délégation à l'Opéra-Comique, et reprenant le cours de nos conversations artistiques avec Girard, dont les

représentations du soir, et le récit de « mes exploits », de mes réflexions à l'endroit du « *Pardon* » nous fournissaient la matière. Sortis de là, nous étions toujours à l'égard l'un de l'autre, dans les mêmes termes de politesse froide, réservée, à distance, comme il convient à un supérieur; sans affectation, mais respectueux de mon côté.

Lorsqu'un soir, en prenant l'accord, Girard me dit : « Monsieur! j'aurai à vous parler après le spectacle; voulez-vous bien vous trouver dans la galerie de l'horloge, à la sortie. »

On pense quelle fut ma surprise! Jamais spectacle ne fut aussi long, aussi ennuyeux; Girard avait évité de rester à l'orchestre pour couper court à tout entretien. Je ne savais qu'imaginer, quelle cause supposer à une telle démarche!

Enfin, la représentation s'acheva, et je m'acheminai, rêveur, inquiet, vers le lieu du rendez-vous.

Arrivé au passage de l'Opéra, j'y trouvai Girard fumant son cigare. Il me prit le bras tout en me disant : « Si vous voulez bien, nous allons traverser le boulevard, nous serons plus seuls, plus à l'aise pour causer. » Durant ce court trajet, mille pensées assiégèrent mon esprit. Que va-t-il se passer? Cela ressemble à un guet-à-pens.

Parvenus près l'Opéra-Comique, Girard commença en ces termes : « Monsieur, j'ai à vous communiquer une décision prise par la direction de l'Opéra : votre prochaine promotion. Battu prend sa retraite, et vous êtes désigné pour le remplacer. D'ici là, veuillez garder le silence et vous tenir prêt. » Je pouvais à peine exprimer quelques paroles de remerciement, de reconnaissance. « Monsieur, ajouta-t-il, j'ai appris à vous

connaître ; j'ai apprécié votre caractère, votre honnêteté, votre loyauté, vos aptitudes (il avait dit à Dretzen que j'étais de ce bois dont on fait les chefs d'orchestre). Je vous suis reconnaissant de l'intérêt que vous m'avez témoigné dernièrement encore, lors de mes absences de mémoire qui me sont arrivées à l'orchestre. »

Effectivement, deux fois, je lui avais indiqué de l'archet, là où il en était de la partition ; une troisième, je tournai la page, chose qu'il avait oublié de faire, et je lui montrai du doigt l'endroit où il devait prendre.

On conçoit mon étonnement. Je fus non moins respectueux à son égard, mais plus démonstratif ; je lui laissai voir que j'oubliais ce qui s'était passé entre nous, pour ne me souvenir désormais que de sa démarche auprès de moi : démarche toute de bienveillance et de sympathie (musicalement surtout) dont il me donnait la preuve.

En effet, je fus nommé 2e chef d'orchestre à l'Opéra, le 1er novembre de cette même année (1859).

Pour arriver à cette nomination, la seconde étape de ma carrière, j'avais, ainsi qu'on l'a vu, enduré bien des misères ; et cependant je n'avais accompli, à l'heure présente, que la moitié du temps que je devais passer à l'Opéra. A partir de ce moment ce fut comme un engagement tacit que l'on eût renouvelé avec moi, *aux mêmes conditions*, sinon plus accentuées encore.

Du service actif que j'avais eu en main pendant quelque temps avant les nominations successives de Diestch et de G. Hainl comme 1er chefs d'orchestre, j'étais rentré depuis dans le rôle de l'expectative, mais non pas sans occupation. Car, moins je conduisais et plus ma présence était sollicitée. On en jugera par l'énumération de bulletins de convocation avec *présence indispensable*.

« Cher M. Deldevez,

« M. George Hainl se trouve indisposé, veuillez donc, je vous prie, *assister* à la répétition de ce soir à 8 heures (5 juillet 1866). . . . . »

Des changements de spectacle arrivaient par *ordre*. Ils faisaient changer les dispositions prises par le chef d'orchestre. Témoin la lettre suivante :

« Cher M. Deldevez,

Ce soir nous avons un changement. On joue par *ordre*, le sultan devant assister à la représentation, les 3e et 4e actes du *Trouvère* et *Giselle* en entier.

M. Perrin a fait prévenir M. G. Hainl qu'il ait à conduire, mais dans une circonstance pareille et en cas d'événement, il vous prie de vous trouver au théâtre au commencement (5 juillet 1867).

Mille amitiés,
G. Colleuille. »

Un *par ordre* semblable ayant été communiqué trop tard; je n'étais pas prévenu; j'arrive pour diriger.

Mme Crosnier surprise en me voyant, m'arrête au milieu de l'escalier et me demande d'un petit air narquois : Eh bien! monsieur, où allez-vous si vite? vous ne conduisez pas; *il* a fait apporter son *pantalon (sic)* — (l'habit restait dans la loge).

Et deux ans après :

« Cher M. Deldevez,

« M. George Hainl étant très fatigué, l'Administration me charge d'avoir l'honneur de vous écrire qu'elle désire que vous assistiez à *toutes les répétitions* et à *toutes les représentations* pour le remplacer au besoin (11 août 1869). »

Et le lendemain :

« — Bulletin de répétition du 12 août 1869.
A une heure cantate, les rôles, artistes, chœurs.
A une heure et demie. En suite en scène.
(Présence indispensable.) »

Et quelques jours après :

« Cher Monsieur Deldevez,

« Monsieur George Hainl me prie de vous prévenir qu'il conduira demain *Guillaume*. Et il vous serait très obligé de vouloir bien venir dans la soirée au théâtre. Car il désire beaucoup causer avec vous (17 août 1869).

G. Colleuille. »

Et puis comme gratification :

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien faire partie du jury pour le concours de violon qui doit avoir lieu

le lundi 21 février courant, à 10 heures, à l'Opéra (15 février).

Le Secrétaire,
AVRILLON. »

(15 février 1870).

Enfin le mois suivant, 30 mars 1870.

« Cher monsieur Deldevez,

« Nous jouons dimanche les *Huguenots* avec M. Devoyod qui chante *Nevers* pour la première fois ; M. Gueymard et M. David (Marcel) qui n'ont pas joué depuis quatre ans.

M. Gevaërt me prie de vous dire que votre présence est indispensable à la répétition qui a lieu demain à *une heure* et qu'il compte sur vous. »

Il ne fut pas procédé avec autant d'égard à mon endroit lorsque le 25 août 1869 je conduisis la 472e représentation de ces mêmes *Huguenots* après être resté sans conduire, depuis le 11 mai 1867, la 245e représentation. Il est vrai que d'après le bulletin des répétitions du lundi 13 mai 1869 j'avais mon service au *dehors*, mais non encore dans la banlieue.

« — A deux heures un quart. — Raccord du 4e acte de la *Juive*.

— A heures. — Représentation le mardi 14, à l'*Opéra-Comique* 4e acte. — La *Juive*. »

Pour des motifs particuliers qu'il sera facile d'apprécier plus loin, j'ai, à différentes époques, adressé à quelques amis intimes et sous forme de lettres, les

déceptions que je devais considérer comme telles, ainsi que les ambitions auxquelles je croyais pouvoir prétendre.

Ces lettres, bien qu'elles aient été rédigées en vue d'exposer les griefs contre lesquels je me suis heurté, la plupart du temps, je dois le dire, comprennent, néanmoins, les principaux actes de ma vie d'artiste, ainsi que les faits accidentels qu'ils ont fait naître. En les écrivant, mon but était de me renseigner et de ne point laisser aller mes prétentions au delà du posssible. Elles renferment donc des détails que l'on trouvera, peut-être, trop minutieux, mais qui feront ressortir le côté vrai des choses auquel je m'attache surtout. Ils aideront à donner un caractère particulier, je n'ose dire un intérêt quelconque à « *Mes Souvenirs* ».

1er mai 1867.

LETTRE A M. DE R...

Mon cher ami,

Lorsque je vous ai appris ma détermination de quitter l'Opéra, vous m'avez répondu : « Ne soyez pas trop susceptible, restez où vous êtes, là comme là ; ne vous éclipsez pas par dignité ; le monde oublie ceux qui se retirent. »

Ce conseil d'ami m'impose le devoir de vous faire connaître ma position ; de vous donner tous les détails des faits qui se sont produits depuis mon entrée à l'Opéra. Vous me direz ensuite si vous persistez à combattre ma décision.

— Le 1er décembre 1833, entrée à l'Opéra, comme second violon à 800 fr. d'appointements ;

— En 1837, passé aux premiers violons à 1,000 fr. ;

— De 1843 à 1851 avoir écrit quatre ballets ;

— En 1847, nommé troisième chef d'orchestre à 1,500 fr. ;

— En 1853, avoir écrit la cantate à l'occasion du mariage de LL. MM. ;

— En 1859, détaché de l'Opéra pendant 3 mois, et passé à l'Opéra-comique, en qualité de 1er chef d'orchestre ;

— Le 1er novembre de la même année (1859), nommé deuxième chef d'orchestre à l'Opéra, avec le traitement de 4,000 fr. ;

Ce qui, en résumé, donne approximativement :

4	années à	800 fr.
10	—	1,000
12	—	1,500
et 8	—	4,000
Total 34	années de service.	

— De 1847 à 1859, avoir adressé à l'administration quatre demandes d'augmentation d'appointements demeurées infructueuses ;

— En 1864, idem, une nouvelle demande, trouvée juste, mais n'ayant eu aucun résultat [1].

1. Je dois relever une erreur commise involontairement. J'ai dit n'avoir reçu aucune augmentation. Si fait! En mai 1865, le caissier me compta 16 fr. 65, en plus de mes appointements du mois. Il ne savait pourquoi, à quelle occasion, *ni moi non plus*. (Comme dans la Xacarilla).

Je rencontrai un de mes collègues et lui dis : Eh bien ! mon cher, je suis augmenté ! Ah ! tant mieux, me répondit-il. En effet, je sus plus tard comment me venait cette augmentation.

Mon arriéré étant comblé, la retenue rétrospective avait cessé naturellement. Voilà ce qui produisait par mois un chiffre plus élevé.

Ici, nous entrons dans une période où les faits accomplis se rapportent, non-seulement à la question d'intérêt pécuniaire, mais encore à celle de la dignité d'artiste, (comme vous le reconnaissez vous-même), à la position morale, à l'avenir en un mot.

Peu de temps après ma nomination de deuxième chef, M. Girard meurt. Il est remplacé dans les vingt-quatre heures par M. Diestch, chef des chœurs, auquel on donne le traitement de 10,000 fr. au lieu de 12,000 fr. qu'avait Girard.

La mort de Girard!

Cet événement arriva le lundi 16 janvier 1860, pendant une représentation des Huguenots.

Girard souffrant depuis longtemps dut cependant diriger cette soirée par cause d'un début. Il eût une syncope à la fin du 3e acte, qui l'obligea de se retirer du pupitre; ce fut M. Millaud, le troisième chef, qui termina l'acte. Contre l'ordinaire je me trouvai ce soir là dans la salle, attiré par le début de Mlle Marie Brunet. Me promenant dans le foyer du public, dans l'entr'acte, Pasdeloup vint à moi et m'apprit que Girard venait de se trouver mal, et qu'il avait quitté son poste. Je me rendis immédiatement au foyer de l'*amour* où Girard avait été transporté. Je le vis, il me serra la main, et d'après M. Cormon, alors régisseur de la scène, Girard m'aurait désigné comme son successeur; M. Alphonse Royer me pria aussitôt de continuer la représentation.

Le lendemain mardi je reçus de bonne heure la visite d'un de mes amis, qui venait m'annoncer la triste nouvelle de la mort de Girard. Je pris dès lors son service, pendant que l'on télégraphiait à Diestch la nouvelle de la mort, en même temps que sa nomination en remplacement de Girard.

Parti en mission pour affaire directoriale, protégé par le prince Poniatowski et par le Directeur de l'Opéra, Diestch reçut à Lyon la dépêche chez George Hainl avec qui il dînait. Il s'empressa naturellement de revenir.

Il s'empressa moins de prendre possession de ses nouvelles fonctions, car je dus conduire jusqu'à la première représentation de l'Opéra du prince, « *Pierre de Médicis,* » qui n'eut lieu que le 9 mars (1860) suivant :

— Et par une ironie à mon adresse des choses d'ici-bas, je fus chargé par l'orchestre de prononcer le mot d'adieu sur la tombe de Girard. Voici dans quels termes l'orchestre s'exprimait :

« Messieurs,

« Des plumes plus éloquentes que la mienne, vous ont déjà retracé les éminents services rendus à l'art par l'homme qui, il y a peu d'heures encore, vivait au milieu de nous.

« Interprète des artistes de l'orchestre de l'académie impériale de musique, me sera-t-il permis d'esquisser en peu de mots l'immensité de la perte qui nous frappe aujourd'hui.

D'un caractère naturellement bon et généreux, Girard sut développer encore ces excellents sentiments à l'école de cet illustre maître qui faisait tout à la fois, par ses leçons, des musiciens de talent, et par ses conseils, et surtout par l'exemple de sa vie, des hommes dignes de porter le beau nom d'artiste. Ce maître était Baillot.

« Toujours fidèle aux leçons et aux conseils, Girard devenu homme, marcha d'un pas ferme dans le chemin de la vie, car il n'eût jamais d'autre but que l'art, la justice et

le devoir, ces trois mots qui doivent être notre drapeau à tous.

« Comme artiste, Messieurs, permettez-moi de me taire; nos souvenirs à tous sont encore trop récents pour qu'un seul de nous ait pu oublier que lundi encore il nous conduisait... Quittons ce trop triste tableau, et parlons de l'homme bon et juste. Combien de fois ne l'a-t-on pas vu, dévoué de cœur et d'âme à ses élèves, soit relever d'une main paternelle un jeune courage défaillant, soit plus souvent encore, alléger certaines souffrances avec cette délicatesse de tact qui ne permet plus de distinguer l'obligeant de l'obligé.

« Fort de son talent et de l'estime générale due à son caractère, mais plus fort encore de la justice de la cause qu'il défendait, combien de fois n'a-t-il pas compromis ses propres intérêts, sa position même pour défendre ceux des artistes.

« Quant au devoir, sa mort vous fera comprendre à quel point il le respectait. Fatigué, tout le monde lui conseillait de prendre un peu de repos... le devoir parlait et comme un soldat, il est mort sur la brèche !

« Messieurs, vouloir énumérer le bien qu'il a fait, celui qu'il voulait faire encore serait au-dessus de mes forces.

« Dans notre douleur, une seule consolation nous reste, Girard est mort entouré de ceux qu'il aimait le mieux, dans les bras de ses élèves qui fidèles aussi au devoir et à la reconnaissance ne le quitteront qu'après le moment suprême.

« Girard reçois ici par ma voix le dernier adieu de tous ceux qui, ayant été à même d'apprécier ta justice et ta bonté, te regretteront longtemps. »

Puis, la direction de l'Opéra vint à changer, et il n'y eut point de présentation officielle faite au nouveau directeur.

C'est à cette époque qu'eut lieu, du jour au lendemain, la mise à la retraite de M. Diestch et l'arrivée soudaine de son successeur, M. G. Hainl, chef d'orchestre à Lyon. Le traitement de ce dernier fut immédiatement porté à 12,000 fr., comme était celui de Girard.

Je fus instruit de ce changement par une lettre ainsi conçue :

« 11 Juillet 1863.

« Cher Monsieur,

« Je suis chargé par le Directeur de vous prier de venir « au théâtre demain jeudi à 7 h. 1/2 du soir, pour rece- « voir communication d'une décision administrative etc.

« Signé :
« *Le Secrétaire général.* »

Cette communication était la présentation au personnel réuni de l'orchestre, de son nouveau chef.

La précipitation avec laquelle ce nouveau fait se produisit fut cause, sans doute, que pendant quelques représentations où j'eus à conduire, je demandai plusieurs fois à mes voisins :

— Quel est ce monsieur?

— Mais, c'est M. George Hainl, votre chef, me répondait-on ; lorsqu'à son tour, M. G. Hainl conduisait, c'était alors à lui de demander en me voyant :

— Quel est ce monsieur?

Enfin, au bout de plusieurs représentations de cette scène d'Opéra-Comique, nous finîmes l'un et l'autre, par nous connaître.

Ce changement étant survenu, je me permis alors de rappeler à M. le Directeur, que je n'avais fait jusqu'ici

aucune réclamation relativement à ma position pécuniaire, appréciant qu'en effet le rapport était égal entre M. Diestch, remplaçant à 10,000 fr. M. Girard à 12,000 fr. et M. Deldevez remplaçant à 4,000 fr. M. Battu à 5,000 fr.; mais que d'après les nouvelles mesures prises, je pouvais m'attendre à une rectification de traitement générale. Cela fut trouvé juste encore; mais ce fut encore sans résultat.

Le 14 février de cette année (1867) à la répétition de « *Don Carlos* », on me remit la lettre suivante :

« Monsieur,

« Je m'empresse de vous informer que, par décision du « 14 février courant, j'ai confié à M. Gevaërt les fonctions « de Directeur de la musique au Théâtre impérial de « l'Opéra, etc...

« Signé : *Le Directeur.* »

Alors, le lendemain, je fus salué par plusieurs artistes de l'orchestre qui me gratifièrent du titre de 3e chef; j'étais descendu à mon ancien rang.

Et, en effet, ils avaient raison, car la lettre ne contenait aucunement les termes du décret.

Le décret, le voici :

« Le Directeur de l'Opéra,

« Considérant etc.

« Considérant etc., etc...

« Décide :

« Un emploi de Directeur est créé etc.

« Il prend (le Directeur de la musique) personnellement la direction de l'orchestre, etc., etc... »

J'ai dit que lors du dernier changement de direction survenu le 13 décembre 1862, il n'y eut point de présentation officielle au Directeur. M. Perrin fit son entrée à l'une des répétitions de la « *Mule de Pedro* » le soir du 13 décembre 1862.

La répétition ne put aller au delà du 2e tableau. Arrivé là, le chef de la scène fit part au nouveau Directeur de l'absence d'un sujet et de l'absolue nécessité de remettre la répétition. Le Directeur fut contraint d'y consentir. Mais, « faites bien connaître aux chœurs, dit-il, que la répétition est interrompue *par force majeure*. » — Telle fut son entrée. — Il devait se présenter lui-même, nous disait-on, aux chefs de service auxquels il aurait particulièrement affaire. C'était avertir les sous-chefs qu'ils seraient laissés de côté. En effet, à la répétition de la reprise du « *Comte Ory* », par Warot (répétition orageuse) le directeur me vit et me dit : « Que les chefs étaient pour faire taire le mauvais vouloir des corps. »

Comme on a vu, je ne fus point, par la suite, présenté au 1er chef d'orchestre. Il devait aussi en être de même avec le directeur de la musique. Mon collègue, M. Périer, ami de M. Gevaërt se chargea de ce soin. Sans doute, si cette présentation eut eu lieu plus tôt, le fait suivant ne se fut point produit.

Quelques jours avant, il y eut une répétition de « *Don Carlos* » pour laquelle toutes les portes de la salle furent fermées. Afin de pénétrer dans la salle, je dus en recevoir l'ordre du Directeur.

Nous fûmes placés, M. C... et moi, dans une première loge de face, à côté de celle de M. Perrin, M. Verdi et M. Gevaërt étaient au parterre. Dans un entr'acte, M. Gevaërt ayant sans doute à communiquer

avec le théâtre et ne pouvant s'y rendre par les issues ordinaires, vint du parterre, en droite ligne, enjamber notre loge, passer rapidement au milieu de nous, ouvrir et refermer la porte de la loge. Ce fut l'affaire d'un instant. C'est ainsi qu'il m'apparut la première fois. Depuis, nous nous revîmes ; la connaissance fut faite.

Voulez-vous à présent passer à la relation des petites misères de ma vie de théâtre? C'est alors que vous direz que je suis susceptible!

Et d'abord, ne parlons pas des billets de faveur non obtenus ; des billets refusés les jours de service, mais des billets de service affectés aux chefs les jours de première représentation. La première fois que j'eus cette faveur, ce fut pour « *Pierre de Médicis* ». J'arrivai le soir pour assister, à l'orchestre, à la première représentation et j'appris que mon service était resté à l'administration. Les fois suivantes, je réclamai mon billet et je l'obtins.

Cependant, il advint qu'un soir de première, ayant donné mon billet sans l'avoir regardé, je me présentai à la loge pour y occuper la troisième place, (le billet avait toujours été de trois places, loges de troisièmes). On m'apprit, à ce moment, que le billet n'était que pour deux personnes. Je dus me priver, ce soir là, d'assister à la représentation.

Je fis mes réclamations ; elles furent trouvées fondées, comme toujours, et on devait à l'avenir y faire droit.

Effectivement, pour la première de « *Don Carlos* », j'eus mes trois places comme par le passé ; et comme vous savez aussi, mon cher ami (puisque vous avez partagé mon sort), mes trois places avaient été reléguées aux quatrièmes, dans une loge où l'on ne peut voir sur

la scène. Vous m'avez encore trouvé susceptible, lorsque je vous ai avoué que, dorénavant, je m'abstiendrais; que je n'avais pas l'envie de faire de nouvelles réclamations, car elles pourraient bien avoir pour résultat de m'envoyer au cintre à la prochaine occasion.

Cette mesure fut changée.

« Par décision du Directeur, des modifications furent portées à la distribution des loges sur la scène à partir du 4 mai 1868.

« M. Deldevez est averti que la loge nº 7 lui est attribuée par quinzaine à partir du lundi 4 mai prochain. »

Mais quittons ces régions élevées de la plaisanterie et envisageons le côté sérieux, celui du service. Comment définissez-vous ma position, présentement? Vous savez que mes fonctions ont été, jusqu'à ce jour, celles de suivre les études, les répétitions, me tenant ainsi prêt à conduire par évènement, voire même une seconde représentation (comme cela est arrivé pour *Louisa Miller*).

Eh bien ! maintenant que le Directeur de la musique peut prendre, quand bon lui semble, la direction de l'orchestre, croyez-vous que, lorsqu'il aura dirigé les études, les répétitions, appris lui-même et fait apprendre un ouvrage nouveau, le Directeur de la musique réserve au 2e chef d'orchestre la tâche quelque peu délicate de conduire, sans y être préparé, en remplacement du premier chef? Trouvera-t-il assez de garanties dans la mission du second, qui est celle de tout connaître, de pouvoir faire tout au besoin, à toute heure, et sans jamais avoir à remonter, soit un opéra, soit un ballet, ni

une répétition quelconque à diriger [1]. Ces fonctions, assez étendues, du reste, seront-elles toujours attribuées au 2e chef?

D'un autre côté, si le Directeur de la musique remplace au pied levé le premier chef d'orchestre, ne se place-t-il pas, par le fait, en sous-œuvre, et ne descend-il pas, lui aussi, à son tour?

Et en présence d'un tel état de choses, le 2e chef ne peut-il pas (surtout s'il est quelque peu susceptible) réfléchir et se dire : Je dois tout connaître, je dois tout faire, au besoin, je dois répondre à l'appel, n'importe à quelle heure! Mais quelle différence existe-t-il entre mes fonctions, ma responsabilité et celles du Directeur de la musique? Quelle est aussi la différence du traitement?

Je sais bien que, pour se dire tout cela, il faut être susceptible, encore une fois, oui! Eh bien! je finis par le croire.

C'est pourquoi je conclus, sans avoir changé d'intention, par où j'ai commencé ce long et triste récit; par ma retraite; le seul et dernier mot qui me reste à dire.

Voici à cet effet la lettre projetée pour la date de ce présent mois :

1. Une preuve nouvelle vient de m'être donnée ce jeudi 2 mai. Je suis prié d'assister à la répétition de « *La Source* », ballet repris pour une nouvelle danseuse, et remis en scène par l'auteur lui-même. Je pourrais, en dirigeant la répétition, prendre les intentions des danseurs ainsi que de l'auteur, je pourrais prendre, à cette répétition, une initiative dont je puis avoir besoin pour la représentation, je pourrais diriger au moins pour moi une répétition préalable, et être ainsi plus sûr de ma direction.

Eh bien, non! c'est le premier chef, absent à cette répétition, qui doit conduire la première représentation du ballet. Seulement, il peut se faire qu'à la quatrième ou cinquième représentation, lorsque les nouvelles habitudes seront prises, on me donne, du jour au lendemain, l'ordre de conduire; c'est pourquoi je suis convoqué à la répétition.

« 31 mai 1867.

« Monsieur le Directeur,

« J'ai atteint aujourd'hui ma cinquantième année. Je viens donc vous prier, Monsieur, de vouloir bien faire régler ma pension, à partir du 1er décembre prochain.

« J'ai l'honneur, Monsieur, de vous saluer,

E. Deldevez. »

DEUXIÈME LETTRE

5 mai 1867.

Mon cher ami,

Après vous avoir exposé les faits principaux qui se sont accomplis pendant mes trente-quatre années d'Opéra, il me reste à vous parler des dispositions prises par l'Administration, qui ont été contraires à mes intérêts particuliers, et peut-être aussi à l'intérêt général. Ma conviction est tellement établie à cet égard, que je ne crains pas de formuler une appréciation des faits ainsi que des causes qui les ont déterminés, touchant ma position et mes espérances déçues.

Je vous ferai connaître sincèrement toutes mes ambitions, et vous jugerez si, dans la mesure où je les ai maintenues, j'ai, par suite d'un faux amour propre, dépassé

la limite des prétentions qu'il m'était permis d'avoir.

Je ne m'entretiendrai donc, cette fois, avec vous, mon cher ami, que de mes dernières années, c'est-à-dire, depuis ma nomination de 2e chef. Cette position secondaire, dans les conditions heureuses où je l'ai conquise, me permettait du moins d'aspirer un jour à mériter la première!

Comme vous l'avez vu, les circonstances ne m'ont point été favorables dès mon début; car, à peine étais-je nommé 2e chef que le premier disparaissait.

Eh bien! je comprends parfaitement qu'à cette époque, on ne m'ait point trouvé les droits nécessaires pour occuper ce premier emploi. Et cependant, quelle était l'opinion générale des artistes? Si ces souvenirs sont restés en mémoire, la sincérité de leur côté et le juste orgueil du mien seront d'accord. C'est que l'orchestre me désignait alors pour son chef. Mais, malgré cette distinction, dont je serai toujours fier, si l'on eût au moins choisi le premier chef d'orchestre d'un des premiers théâtres lyriques pour le successeur de Girard, j'aurais considéré les paroles flatteuses qu'on voulait bien m'adresser, comme un témoignage bienveillant de camaraderie, rien de plus, et je me serais tu. Tandis que, nommant un chef des chœurs en remplacement d'un chef d'orchestre, il m'était, je crois, permis de revendiquer, pour mon propre compte, la faveur qu'on accordait à un artiste étranger à l'orchestre : celle de se faire soi-même chef d'orchestre, par le zèle, par les efforts constants, par un travail continu, en un mot, par la pratique.

— La responsabilité était trop grande? la mission trop élevée? — je reprends ma logique : Est-ce qu'on eût été plus lié avec moi qu'avec M. Diestch? plus em-

barrassé de ma personne? Non! si j'eusse été insuffisant, c'est moi qu'on eût mis à la retraite; mes droits à la pension étaient acquis déjà; alors, s'adressant ensuite à un chef de chant pour lui donner le commandement d'un orchestre, c'eût été proclamer, à la fois, l'insuffisance d'un artiste pris dans le sein de l'orchestre et confirmer la nécessité absolue de recourir à un chef de chœurs.

Plus tard, lorsqu'eut lieu, il y a trois ans, le remplacement subit dudit chef des chœurs passé chef d'orchestre, ce fut, pour moi, le dernier espoir brisé, l'avenir détruit; il ne m'était plus permis désormais de concevoir de nouvelles espérances.

Mais, si trois ans auparavant, j'avais apprécié, tel que vous le voyez, mes ambitions (permises selon moi) elles pouvaient présentement, m'être plus autorisées, je pense. N'avais-je point aussi, moi, trois années de service actif qu'on pouvait (si le sort m'était favorable) consulter.

Cependant, il fallut me résigner; c'est de ce moment que datent toutes mes déceptions.

On chercha, par tous les moyens possibles, à mettre en faveur le nouveau venu. Ouvrages nouveaux, ouvrages repris, ballets anciens remontés, tout lui fut confié.

Les représentations un peu importantes qu'il m'arrivait d'avoir à conduire, m'étaient enlevées au moment même : soit qu'un premier sujet y figurât (ce qui n'avait pas eté prévu), soit que la visite d'un haut personnage fût annoncée. Comment étais-je chef [1]?... Juste

1. — Avoir conduit la 60e représentation de Roland.
— — 60e [1] — de l'Africaine.
— — 104e — —

1. « A la satisfaction générale ». Extrait du compte-rendu de la représentation (voir le registre).

assez pour m'entendre dire un soir par le Directeur : « Les chefs doivent faire taire le mauvais vouloir de leur personnel! »

Les patrons sont responsables! Enfin, on me mit à l'écart, comme si j'eusse dû, moi, la *Lune*, éclipser le Soleil. (Sic.)

Aujourd'hui, j'ai rempli, malgré tous les obstacles, ma carrière, le temps est venu où l'on peut me reconnaître 20 ans de pension, ayant 34 ans de service.

Je puis, à présent, me demander ce qu'était le chef d'orchestre, ce qu'était l'orchestre, il y a six ans, et ce que l'un et l'autre sont à présent. Ce sera l'objet de ma 3e lettre.

TROISIÈME LETTRE

10 mai 1867.

Mon cher ami,

Il me reste à vous faire connaître la position qu'ont eue les chefs d'orchestre sous la direction desquels j'ai passé mes vingt-quatre premières années à l'orchestre, comme exécutant, la position qui a été faite ensuite aux chefs d'orchestre à côté desquels j'ai eu l'honneur d'être élevé au rang de sous-chef. Je vous dirai aussi quelques mots de la manière dont fut administré l'orchestre, et

— Avoir été mis de côté lors de la réunion d'un comité auquel la question du concours de 1er violoncelle fut soumise, etc... (mai 1866.)

— N'avoir jamais été initié à aucune décision prise par l'administration concernant l'orchestre.

celle qui, aujourd'hui, est en faveur. Le tableau sera alors complet.

J'ai été admis à l'Opéra sans concours.

Après avoir obtenu le premier prix au Conservatoire, mon professeur me fit entrer à l'Opéra, ainsi que plusieurs de ses élèves.

Le chef d'orchestre réunissait alors plusieurs commandements : L'Opéra, le Conservatoire, la Société des concerts, la Chapelle, etc.

Il était maître de son orchestre, et l'influence qu'il exerçait à ces divers emplois était reconnue et appréciée des directeurs, auxquels cette influence était profitable

L'Opéra n'étant plus, à cette époque, dans les attributions de la Liste civile, l'entrepreneur-directeur bénéficiait de la position morale justement acquise du chef d'orchestre.

Son pouvoir ne lui permettait pas de traiter des intérêts particuliers des artistes; ses actes étaient parfois considérés comme des préférences accordées à tels ou tels, mais, du moins, par son juste mérite et la haute estime qu'on avait pour son talent, il pouvait tenir haut l'honneur du corps des artistes, soutenir leur réputation et conserver leur gloire.

C'est ainsi que, d'un côté, s'il ne put défendre les intérêts de chacun (ce qu'un autre n'aurait pu faire) il sut, au moins, par son dévouement, donner une compensation aux artistes du côté de la considération personnelle, en maintenant la position artistique au niveau où il la concevait, et réserver de cette manière l'artiste à l'art. On devine qu'il s'agit ici de la Société des Concerts.

L'Opéra n'était donc plus qu'une entreprise particulière. Le chef d'orchestre dépendait du Directeur, mais

il commandait à son orchestre. Le service, de la part des artistes, n'était peut-être pas toujours irréprochable, et, cependant, il est rare qu'on eût eu recours aux pénalités : je ne me souviens pas d'avoir jamais été mis à l'amende (une fois par dérision)! L'autorité qu'exerçait le chef d'orchestre, son influence non limitée, l'estime, la crainte même que l'on pouvait concevoir, étaient pour lui de sûres garanties.

Son successeur, désigné d'avance par l'opinion publique fut justement élevé à sa position pour exercer le même commandement. La réunion des diverses fonctions accordées au chef d'orchestre vint ajouter aux titres qui le portaient au premier rang : chef d'orchestre à l'Opéra, professeur au Conservatoire, chef d'orchestre à la Société des Concerts, à la Chapelle, etc... Il eut en main tous les pouvoirs. Il eut à soutenir la gloire de continuer l'œuvre de son prédécesseurs, de maintenir à la hauteur à laquelle était parvenue une institution qu'il trouvait fondée, il est vrai, mais qui ne réclamait pas moins les heureuses qualités d'artiste qu'il possédait, ainsi que les mesures d'ordre et de discipline qui devenaient alors nécessaires. La gloire du fondateur fut suivie de celle du conservateur.

Après ce double triomphe, après cet heureux exemple des traditions conservées, il vint à l'idée des Directeurs de tout détruire, de changer toutes les coutumes, ne respectant ni les positions acquises, ni l'opinion générale.

On avait à remplacer un chef d'orchestre, on fit choix d'un chef des chœurs, lequel fut nommé simplement aux seules fonctions de chef d'orchestre. On sépara les divers emplois. La place de professeur au Conservatoire passa dans d'autres mains, ainsi que celle de chef

d'orchestre de la Société des Concerts, et de la Chapelle. Le lien qui existait entre ces institutions fut détruit.

Il n'y avait plus d'hommes capables pour continuer la position supérieure des chefs précédents; cette position n'était pas utile, ou bien, la réunion de ces distinctions sur un même individu n'était plus nécessaire, ou pouvait porter ombrage aux autorités supérieures.

Celles-ci exercèrent dès ce moment un pouvoir plus direct sur les artistes. Elles voulurent remplacer l'influence qu'avaient eue les chefs d'orchestre précédemment.

On institua le concours, on méconnut les droits acquis par le service. On espérait que le chef d'orchestre, ainsi réduit à ces seules fonctions, serait néanmoins assez puissant pour exercer un simple commandement.

Au point de vue d'une direction spéciale, unique, soutenue par l'administration, cela pouvait encore se faire, mais au point de vue d'une direction plus étendue, plus libre, étant en quelque sorte le gouvernement d'un orchestre, cela pouvait-il être?

C'est à quoi nous tâcherons de répondre.

Parlons premièrement du concours.

Le concours peut avoir un bon résultat pour l'admission des artistes sous le rapport du talent comme exécutants; cependant, pour ce qui touche le service à l'orchestre, aux qualités spéciales nécessaires à l'artiste, le chef d'orchestre doit signaler plus que tout autre, certaines préférences. On ne peut le soupçonner de partialité; et lorsqu'une place vacante est mise au concours, et que de l'avis du chef d'orchestre (responsable alors, sa position ne le lui commande-t-elle point?) cette place peut être remplie par l'artiste qui de droit espère

l'obtenir, pourquoi le concours? Pourquoi ne pas s'en rapporter au jugement du chef d'orchestre? Ne le jugera-t-on point, lui aussi; et fera-t-il aux yeux de tous, ce dont il n'aura pas conscience?

Maintenant, parlons de la question de discipline; du service, des devoirs remplis sans démonstrations d'opposition quelconque.

Les congés étaient rarement accordés; ils étaient exceptionnels. Les absences réitérées et non motivées étaient considérées comme faits graves entraînant la démission. On se rappelle que deux artistes distingués [1] réclamant la promesse d'un congé pour quelques représentations, chaque année, et à une époque fixée, furent obligés de quitter l'Opéra, n'ayant pu obtenir un engagement de ce genre. Quant à moi, je puis affirmer n'avoir jamais manqué le service ni obtenu aucun congé durant mes fonctions de sous-chef. J'ai remplacé, au contraire, tous les premiers qui se sont succédé.

La rigueur du service paraissait extrême, et cependant, le service était généralement observé.

Aujourd'hui, des prétentions sans nombre ont surgi de tous côtés.

Des congés pour concerts affichés, séances de musique d'avance annoncées, tous sollicités et considérés comme des obligations dues. Les artistes consciencieux, craignant d'user d'un tel moyen, d'une pression importune, sont alors victimes de leur exactitude.

Des remplaçants, changeant, eux aussi, à chaque semaine, sont admis, sans aucune formalité, à venir faire le service des titulaires qui, la plupart, n'ont que des raisons légères pour motiver leur remplacement.

1. Triébert, Jancourt.

Soit pour finir son temps pour la pension, soit pour cause de santé (ce qui n'empêche pas de continuer les affaires particulières), des congés donnés à la fois à plusieurs artistes sont autorisés.

Voilà dans quelles conditions on répète les ouvrages nouveaux et comme on peut compter sur l'exécution des premières représentations.

Et cet état de choses est tellement passé dans les habitudes que, désormais, il serait difficile, sinon impossible, de le changer.

Gouvernez, après cela, dans l'intérêt général, dans l'intérêt du bien, soit comme Directeur, soit comme chef d'orchestre! Si vous y réussissez, oh! alors, vous serez le chef qu'on cherche en vain.

Dimanche, 12 mai 1867.

RÉFLEXIONS

Le sous-chef d'orchestre doit être d'une nature facile, d'une humeur égale, d'un caractère souple. Il ne peut avoir aucune susceptibilité, nulle prétention; on lui passerait même d'être insouciant.

Pour citer un exemple, je prends un fait récent.

Il y a quelques jours, je suis convoqué à une répétition du ballet « *La Source* ». (Répétition à laquelle les deux chefs d'orchestre assistent et aucun ne dirige.) Je dois m'attendre à conduire le ballet d'un moment à l'autre. Cependant, la reprise du ballet a lieu le ven-

dredi ; et le lendemain samedi, à dix heures du matin, je reçois l'ordre de conduire le soir même les « *Huguenots* » (11 mai 1867).

Cet opéra n'avait pas été joué depuis le 4 mars ; la dernière fois que je le dirigeai, ce fut le 30 décembre 1865. Ainsi, cet ouvrage était repris, sans répétition, sans raccord, et j'appris le matin seulement que j'avais à le conduire le soir.

Voici ce qui me valut l'honneur de diriger cette représentation :

Il y avait, ce soir-là, concert chez le maréchal Vaillant. Cinq artistes principaux de l'orchestre y étaient appelés et ne figuraient pas, par conséquent, à la représentation. Les directeurs et les premiers chefs du chant étaient naturellement à ce concert. Et puisque j'ai parlé de cette représentation, je dirai aussi quelles ont été mes impressions relativement à l'exécution.

N'étant jamais appelé à faire connaître mon opinion lors des répétitions d'un ouvrage nouveau, ni désigné pour remonter un ouvrage quelconque, quand il m'arrive d'avoir à prendre la direction, je n'ai qu'à imiter ce qui se fait d'habitude, et rien de plus. Mais quand il s'agit d'un opéra que j'ai monté (les auteurs présents), que jai joué sous la direction d'Habeneck et de Girard, comme les « *Huguenots* », par exemple, et qui, depuis, est tellement défiguré sous le rapport des mouvements, des nuances et des intentions de l'auteur, qu'aujourd'hui on ne reconnaît plus les traditions, c'est le dire de plusieurs personnes que je pourrais citer, oh ! alors, j'avoue que je ne suis pas à l'aise ; j'ai à lutter continuellement contre l'état de choses que je rencontre. Dans les conditions de ma position indépendante (puisqu'on me laisse à l'écart), mon caractère d'artiste m'impose le devoir

de redresser l'exécution. Je connais toutes les traditions, toutes les intentions des auteurs, ces souvenirs sont toujours présents à ma mémoire; je n'ai donc aucune complaisance à avoir : laisser aller les choses comme elles vont d'habitude, ce serait les accepter et les approuver.

Mais alors, une lutte pénible s'engage entre les habitudes *déplorables* d'aujourd'hui et les souvenirs d'autrefois.

Je ne puis malheureusement faire que de vains efforts, mais je dois persister, néanmoins. Je tiens à ce qu'il soit prouvé que, jusqu'au dernier jour, j'aurai protesté par mon sentiment (que l'on peut juger) des bonnes traditions, contre les erreurs qui se commettent actuellement.

14 mai 1867.

RÉCAPITULATION

Pourquoi, en résumé, je persiste à me retirer?

1° Arrivé à l'âge qui me donne droit à la pension, j'aime mieux prendre l'initiative que de m'exposer à recevoir ma démission;

2° Trente-quatre ans de service, mes titres acquis, mes succès obtenus n'ayant pas été suffisants pour me faire arriver à la première place, je n'ai aucunement l'espoir de la conquérir désormais;

3° Mon traitement n'étant pas parvenu à ce que fut celui de mon prédécesseur, j'ai été contraint, mais

jusqu'à ce jour seulement, d'attendre que l'âge me permît de me démettre de mes fonctions;

4° La position de 2e chef, celle que j'ai eue jusqu'à présent, quelle est-elle aujourd'hui? on n'en sait rien;

5° Ma pension ne peut dépasser 20 ans de services, s'accroître par conséquent en restant; et mes retenues suivent leurs cours.

14 mai 1867.

HYPOTHÈSE

Mais supposons qu'on réponde à mes objections par les paroles suivantes (ce n'est pas dans cet espoir que j'agis ainsi) :

1° — L'Administration n'avait nullement l'intention de profiter de l'accomplissement de l'âge;

2° — Elle ne peut néanmoins faire espérer la place de 1er chef;

3° — Quant au traitement, elle accorde le chiffre de 5,000 comme précédemment;

4° — La position de 2e chef reste la même que par le passé.

Eh bien! je demande quelle réponse serait à faire en pareil cas?

16 mai 1867.

LETTRE A M. H. M.

Mon cher Henry,

Vous savez que ma détermination de quitter l'Opéra était prise il y a six mois. Vous savez également qu'à cause de certaines formalités qui pouvaient être réclamées, je dus remettre cette décision au 31 mai. D'ailleurs, d'ici là, on ne peut prévoir, me disait-on, ce qui peut arriver. On avait raison. Le décret du 14 février est venu justifier cette opinion.

Aujourd'hui, je viens vous apprendre, mon cher ami, que cet événement, survenu il y a trois mois, a changé, pour le moment du moins, mes dispositions à l'égard de ma retraite.

Cependant, autant pour faire connaître les motifs qui m'avaient déterminé à quitter avant le 14 février, que pour répondre aux conseils d'amis qui m'étaient adressés, je fis, en quelque sorte, le résumé de ma vie d'Opéra, en plusieurs lettres. Ces lettres, vous les avez lues ; elles ne vous ont rien appris de nouveau, à vous, qui avez été témoin des faits. Vous pourrez dire si je suis sincère.

Et maintenant que mes intentions sont différentes, vous me permettrez, à votre tour, je l'espère, de vous exposer les nouveaux motifs qui m'ont amené à changer d'avis.

Et d'abord, c'est, comme je vous l'ai dit déjà, le décret du 14 février qui est le sujet de cette lettre, puisque nous n'avons pas eu, vous le savez, le loisir d'en causer ensemble.

Voici donc sur quoi est basée ma nouvelle décision.

Le décret est conçu en ces termes :

« Le Directeur de l'Opéra,

« Considérant qu'il importe de centraliser sous une « seule direction les divers services qui concourent à « l'ensemble de l'exécution musicale ;

« Considérant qu'au point de vue de l'art comme au « point de vue de la discipline, une surveillance assidue « et toute spéciale doit être exercée sur ces divers ser- « vices ;

« Que leur centralisation dans une main et sous une « même responsabilité facilitera cette surveillance en « même temps qu'elle est de nature à assurer et main- « tenir l'excellence de l'exécution,

« Décide :

« Article premier. — Un emploi de directeur de la « musique est créé au théâtre impérial de l'Opéra. »

Selon moi,

Ce premier article ne touche pas particulièrement ma position. Ce nouvel emploi de directeur de la musique est *supérieur* à celui des chefs d'orchestre, du chant et des chœurs. C'est une position qui domine toutes les autres, la mienne, par conséquent.

« Article 2. — Le directeur de la musique, sous l'au-

« torité du Directeur, réunit entre ses mains les diverses « parties du service, en ce qui touche, dans chacune « d'elles, à l'ensemble musical.

« Il a sous son autorité le chef du bureau de copie, « les chefs des chœurs, du chant et de l'orchestre [1]. Il « exerce une inspection générale sur chacun de ces « services.

« Il dirige toutes les études, classes et répétitions.

« Lorsqu'il le juge nécessaire, ou sur l'ordre du Di- « recteur, il prend personnellement la direction de l'or- « chestre [2]. Il propose au directeur toutes les amélio- « rations qui lui semblent utiles, et toute autorité lui « étant donnée pour assurer la bonne exécution, il en « assume l'entière responsabilité.

« Il doit adresser au Directeur, tous les quinze jours « au moins, et plus souvent, s'il y a lieu, un rapport « sur l'ensemble des études et des représentations. »

On voit que le paragraphe IV de cet article touche directement et exclusivement le premier chef d'orchestre, bien que celui-ci soit placé à la queue dans le paragraphe II du même article. (Est-ce que la rédaction de ce paragraphe ne devait pas être conçue dans un ordre hiérarchique, plutôt que dans la forme progressive? comme par exemple :

« Il a sous son autorité les chefs d'orchestre, du chant et des chœurs, le chef du bureau de copie, etc. »)

Ainsi donc, la position du premier chef d'orchestre est plus menacée que celle des autres chefs.

Mais M. George Hainl a déclaré à M. Gevaërt qu'il ne le laisserait pas conduire.

1. Il a sous son autorité, c'est-à-dire au-dessous par degré, non le plus grand jusqu'au plus petit, mais le plus petit jusqu'au plus grand.

2. Pourquoi celle-là, et pas les autres?

Alors, je n'ai pas de contre-coups à craindre.

Cependant si la volonté du Directeur est plus puissante, si M. Gevaërt est appelé à conduire, dans quelles conditions se place-t-il?

S'il dirige la deuxième représentation d'un ouvrage nouveau (comme j'ai dirigé la deuxième de « Louisa Miller) », il descend du rang de directeur de la musique à celui de sous-chef.

Il remplit alors mes fonctions et, là seulement, je me trouve en cause par le fait. Mais avant que ce fait se produise, pourquoi renoncer à ma position? Lorsqu'elle sera véritablement attaquée, c'est à ce moment où je serai libre d'agir comme bon me semblera. Car, il peut se faire que je sois un double obstacle. Dans ce cas, j'aurais vraiment tort de m'en apercevoir.

En effet, admettons que la pression exercée sur le premier chef d'orchestre ait pour but de lui faire donner sa démission. S'il la donne, la place est vacante, et son successeur désigné s'en empare aussitôt. Quant à moi, c'est à prendre ou à laisser, c'est-à-dire, rester second ou me retirer.

D'un autre côté, si le premier chef ne donne pas sa démission, si on ne la lui donne pas, c'est évidemment qu'il a un engagement et qu'on attend que cet engagement soit expiré pour agir.

Ce qui n'est pas, soit dit en passant, désavantageux pour le directeur de la musique; pendant ce temps, il peut se faire, s'il le veut, chef d'orchestre.

S'il y parvient, et cela ne peut être mis en doute, je serai toujours libre d'agir à mon tour. Tandis qu'en me retirant avant le premier chef d'orchestre, c'est peut-être aller au devant des désirs de l'Administration. Ne serait-ce pas, effectivement, faciliter l'invasion du direc-

teur de la musique aux fonctions de chef d'orchestre? La direction ne pourrait-elle pas, dans cette circonstance, reconnaître aux deux chefs alors nécessaires, une position à peu près égale, tel qu'on a fait pour moi à l'Opéra-Comique? Et l'affaire serait arrangée à l'amiable.

Mais si, moi restant, j'empêche cette combinaison de réussir, comme on ne sera plus lié avec moi, puisque l'âge me met désormais à la disposition de l'Administration, ce qui peut m'arriver, c'est d'acquérir à mes dépens la conviction de l'hypothèse que je forme en ce moment. Mais au moins, aucun doute ne me sera laissé, et la position du directeur de la musique deviendra nette et précise pour tout le monde.

Voilà, mon cher ami, mon sentiment à l'égard de mes intentions premières. Vous jugerez, vous aussi, des raisons qui me font aujourd'hui mettre de côté (pour le temps qui me conviendra) la question d'intérêt.

Quant à celle de la dignité d'artiste, je ne crois pas qu'elle soit jusqu'à présent compromise. Elle peut l'être d'un moment à l'autre: mais je serai libre de me retirer. On dira peut-être que j'ai une grande patience. Ce sera une qualité à opposer à ma nature nerveuse. Je réserve pour plus tard ma lettre du 31 mai 1867.

Ainsi donc, je conclus différemment avec vous, et je proclame tout haut le *statu quo*.

Serai-je blâmé? L'avenir décidera!

LETTRE DU 15 AOUT 1867

Monsieur le Directeur,

Il ne m'a pas été possible de répondre aux plaintes que vous m'avez adressées au sujet de l'exécution du ballet : « *La Source* », à la représentation du 14 août dernier. Les quelques minutes que me laissait l'entr'acte ne pouvaient me suffire, et puis, il m'était impossible de traiter certaines questions devant témoins.

Je prends donc aujourd'hui, Monsieur le Directeur, la liberté de vous soumettre les réflexions que je crois pouvoir vous adresser, comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, sans dépasser, toutefois, la réserve que je dois m'imposer.

Si j'ai bien compris vos paroles, Monsieur, vos reproches étaient, d'un côté, pour l'orchestre ; de l'autre, pour le chef (pour moi, ce soir là) que « vous pourriez, un jour, rendre responsable de l'exécution ».

C'est, du moins, ce que j'ai cru comprendre.

Permettez-moi de répondre à ces deux questions.

Je commencerai par l'orchestre.

Je vous avoue, Monsieur, que pendant le secoud acte du ballet (après vous avoir quitté), ma préoccupation était grande, et qu'il m'était difficile de définir l'objet des reproches que vous veniez de me faire, à l'issue du premier acte. Mais, quelques mots échangés à la sortie, entre M. Gevaërt et moi, m'ont fait apprécier alors les causes de votre mécontentement.

La musique de « *La Source* » écrite par deux compositeurs présente une instrumentation particulière à chaque auteur. Le premier acte est écrit d'une manière symphonique, renfermant des détails de nuances qui appartiennent au genre. Et si j'exprime ici une opinion (que vous avez bien certainement aussi), c'est pour vous dire que, précisément, ces qualités du compositeur étant en grande sympathie avec le goût des instrumentistes, ils prennent, par cela même, plaisir à l'exécution du premier acte, sans méconnaître le mérite réel des actes suivants.

Mais si le genre symphonique plaît aux artistes, il convient moins au ballet, et l'instrumentation, dans laquelle le quatuor à cordes a la partie dominante, semble parfois manquer d'accent et de force, qualités que réclame le théâtre.

Pour parer à cet inconvénient, il faudrait, de la part des exécutants, une vigueur, un entrain qu'on obtient difficilement (ce qu'on paraît reconnaître dans certains cas, où le quatuor est renforcé comme pour « *Don Juan*) ».

En général, les nuances se produisent au théâtre, plus par le mode d'instrumentation lui-même, que par le plus ou moins d'énergie des exécutants.

Un orchestre de théâtre rend tout à peu près de la même façon. Le *Piano* est la conséquence du peu d'instruments employés par l'auteur ; le *Forte* est le résultat du nombre ou de la totalité des instruments réunis.

Il s'en suit que cette exécution uniforme amène souvent, pour certaines nuances, une exagération qu'il est facile d'expliquer.

A l'orchestre, chaque exécutant suit involontairement l'impulsion générale. Plus on entend jouer *piano*, et

plus on joue piano soi-même ; au contraire, plus on entend jouer *fort*, et plus on joue fort à son tour. C'est le résultat de l'indifférence causée par l'habitude des représentations consécutives.

Maintenant, si vous voulez bien, Monsieur, tenir compte des conditions dans lesquelles il m'incombe, presque toujours, d'avoir à diriger, vous pourrez remarquer : 1° que l'orchestre est toujours incomplet.

Et pour ne citer qu'un exemple, je prends celui des premiers violons. Voici ce qui se produit constamment :

Le chef des premiers violons vient ou ne vient pas, je n'en suis nullement instruit. S'il ne vient pas, comme c'est l'habitude, je dois avoir recours à son remplaçant ; occasionner un déplacement, un avancement de pupitre (cela au moment de commencer), lequel, je le dois dire, n'est pas accepté par les artistes présents avec beaucoup d'empressement. L'un vous dit : « Je n'ai pas les appointements du premier pupitre » ; l'autre, n'ayant aucune chance d'arriver à une position plus élevée, il lui est très désagréable de se déranger. Je ne conduis donc pas de fois qu'il n'y ait un ou deux et même trois premiers violons de moins.

Il en est à peu près ainsi aux autres parties. Ainsi donc, deux premiers violons absents, comme à la représentation du 14 août, d'un côté, les mécontents ; de l'autre, les découragés se demandant à quoi bon l'exactitude, les places inoccupées, les pupitres isolés, je laisse à penser ce que peut être l'exécution d'une partie aussi importante que celle des premiers violons pour le ballet.

C'est dans de telles conditions que vous avez eu, Monsieur le Directeur, à vous plaindre de l'exécution du premier acte de « *La Source* ». Eh bien ! je l'affirme,

l'exécution molle était le fait de toutes les causes que je viens de signaler et non le résultat d'un sentiment malveillant et d'une disposition préméditée des artistes. L'exécution du second acte a été meilleure ! — « Vous avez parlé à ces messieurs? » m'a dit M. Gevaërt.

— Non, je n'ai rien dit, c'est tout naturellement par l'effet d'une instrumentation plus brillante que l'exécution a été plus énergique.

Quant à moi, voici comment j'envisage ma position : Je suis second chef d'orchestre; je n'ai aucune participation à l'administration de l'orchestre; les faits s'accomplissent sans que j'en sois instruit; les congés accordés, les absences prévues ou autorisées, me sont communiqués lorsque je signe la feuille de service. Je signale sur un régistre les absents, les retardataires, les malades, les inexacts, etc., etc., etc..... tout cela est soumis à l'appréciation du premier chef qui juge, applique les amendes, etc., etc., etc... et tout est dit.

Je dois accepter les remplaçants, les seconds de chaque partie, les congés, etc., etc., etc.; je dois, à mon tour, remplacer le premier chef, lorsque celui-ci le juge à propos. Je suis convoqué à toutes les répétitions du chant, je ne reçois de convocation pour la danse que lorsque je dois conduire le ballet. Et encore, voici ce qui advient parfois :

Chargé de la direction du ballet « *La Source*, » on me convoque aux deux répétitions préalables; je reçois les instructions du maître de ballet, les changements de mouvements, les mouvements nouveaux à introduire et réclamés par M. Saint-Léon, les coupures, la réunion de deux actes en un. Ma mission est alors, on en conviendra, assez délicate, car il faut concilier les exigences

d'un côté avec les habitudes d'exécution prises de l'autre etc., etc...

Mais, ces modifications, ces changements commandés, ne s'obtiennent pas sans difficulté, sans une certaine opposition de la part de quelques exécutants. Ceux-ci sont surpris par des mouvements nouveaux, ceux-là se figurent que le 2e chef veut faire mieux ou autrement qu'ils n'en ont l'habitude. De là, il résulte, sans raison, une lutte entre le chef et l'orchestre.

Enfin, le second chef d'orchestre ne monte point d'ouvrages; il ne dirige aucune répétition. Il ne peut donc être responsable de l'exécution puisqu'il ne prend nullement part aux études. Le second chef ne dirigeant que deux ou trois fois par mois, subit, en un mot, l'orchestre tel qu'il est : il lui devient étranger.

A M. H. M.

DERNIÈRE HEURE

1er juin 1870.

Depuis trois ans, je n'ai pas revu ces notes.

Aujourd'hui, tout est fini! Je n'appartiens plus à l'Opéra, que pour le temps qui me sera réclamé.

Qu'ai-je à vous dire, mon cher ami, sur ce laps de temps écoulé? Rien qui ne soit en tout conforme à ce qui s'est accompli antérieurement. Les choses sont de-

meurées ce qu'elles étaient. Point de faits importants, point de changements dans l'ordre hiérarchique, et, par conséquent, partout même résultat.

Même résultat ! je me trompe. Le progrès a fait marcher en avant. Je suis initié enfin à une question administrative.

La lettre suivante en fait foi :

« Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien faire partie du Jury pour le concours de violon qui doit avoir lieu le lundi 21 février 1870, à 10 h. à l'Opéra.

Recevez...

Le secrétaire de l'administration,
L. Avrillon. »

La voie dans laquelle on s'était engagé est dépassée. Où ira-t-on maintenant? L'avenir nous l'apprendra.

Les raisons qui m'ont fait rester à mon poste quand même, m'ont aussi condamné à suivre le mouvement au milieu duquel je me suis tenu volontairement, non sans éprouver, parfois, certains accès de rage mal contenue, qui ont augmenté ma réputation... d'homme nerveux!

Mais ces raisons, le temps devait les faire disparaître. Les causes de mon abnégation momentanée devaient cesser un jour pour moi, par cela même qu'elles duraient avec plus d'empire comme toutes choses établies.

Rien n'ayant changé, et le changement à venir devant être tel que les conséquences du passé le commandent, il est actuellement certain que ce qui aurait pu

être ne sera plus possible alors. Ce nouveau, quel qu'il soit, n'aura d'intérêt que pour les nouveaux élus. Je ne puis prétendre, à l'heure qui a sonné pour moi, et sans illusion aucune, à me trouver en présence d'un progrès que j'aurais à combattre, n'ayant pu l'arrêter. Pour moi, ce serait un monde nouveau qui me ferait regretter l'ancien. On ne manquerait pas de me faire cette autre réputation d'artiste rétrograde. Je serais incompris, non parce que j'aurais devancé mon époque, mais parce que (ma présomption est grande) je serais resté stationnaire pendant le cours de ma carrière inactive.

Ces nouvelles raisons ont donc mis à néant les anciennes, et je suis sorti de ma léthargie imposée pour entrer, de mon chef, par une retraite que l'âge et les circonstances ont reculée jusqu'à présent, dans le vrai sommeil de l'inactivité libre. J'ai brisé ma chaîne; peut-être m'aura-t-elle broyé dans une étreinte constante dont la durée aura été de 37 *printemps!*

Pendant trois ans, à deux dates mémorables de chaque année (le 31 décembre, jour de mon entrée à l'Opéra, — le 31 mai, jour de ma naissance, lequel, à 50 ans m'a donné droit à la pension), j'ai pris et repris (et toujours abandonné) la résolution de donner ma démission. Au 31 décembre dernier (1869) cette résolution était irrévocable. Je la renvoyai cependant, encore une fois, à six mois, au 31 mai 1870, pour une dernière raison. La voici :

La réélection du chef d'orchestre de la Société des Concerts devant avoir lieu dans le mois de mai (1870), ma retraite de l'Opéra pouvait être considérée, lors des élections du Conservatoire, comme une candidature. Je remis ma lettre en portefeuille, et j'attendis

les évènements. Ils ne trompèrent point mon attente, ils la surpassèrent.

Si quelque espoir me fut resté, par les votes précédents, c'est alors que je devais perdre, en réalité, toutes chances de réussite, par la nature du vote de cette année.

Le 15 mai avait répondu d'une manière affirmative à toutes les probabilités que j'avais entrevues; le 1er juin je me rendis à l'Opéra.

Je remis, cette fois, ma lettre définitivement datée, à M. le Directeur qui, après l'avoir lue, me dit :

— C'est bien, Monsieur.

— Je tenais, répondis-je, à vous remettre moi-même cette lettre, parce qu'en ce moment, me trouvant un peu souffrant, si mon service s'en ressentait forcément, je vous prierais, Monsieur le Directeur, de ne point attribuer mon absence au service à une cause autre que le mauvais état de ma santé.

Et monsieur le Directeur de me reconduire, ajoutant ces paroles :

— On connaît, Monsieur, votre caractère, vos antécédents, etc. . . . . .

C'est ainsi que j'ai acquis après trente-sept ans de service, l'assurance de ma liberté.

Quand et comment viendra-t-elle? Je l'ignore. Je dois laisser cette disposition dernière, à mon égard, au libre arbitre de l'Administration !

Le fait accompli, je reçus les quelques mots suivants de l'un de mes amis dévoués (Jules L.) :

« Je regrette, pour vous, mon cher ami, que vous ayez été obligé de quitter l'Opéra et le Conservatoire !... Vous aviez là des éléments de distractions et d'occupations qui

étaient, je crois, nécessaires à votre nature trop sensible et trop impressionnable !... Que faire? les choses sont ainsi! et vous devez y obvier, en vous créant certaines distractions ou occupations qui, avec l'aide de soins pourront vous rendre à la santé, à la tranquillité. Vous êtes, mon cher, jeune, trop jeune, pour vous fourrer martel en tête, comme vous le faites, etc. »

Quelle consolation ne m'aurait-il pas adressée quatorze ans plus tard (en 1884) !

Voici une lettre que nous donnons sans garantie et que nous renvoyons à M. Perrin [1] :

« Monsieur,

« Voulez-vous savoir quelle surprise M. Perrin a préparée pour son public?

« La voici : Reprise du *Tannhauser* à l'Opéra!!!

Mlles J. Hisson.	*Vénus.*
Sass.	*Elisabeth.*
Arnaud.	*Le pâtre.*
MM. Collin.	*Tannhauser.*
Faure.	*Wolfram.*
David.	*Hermann.*

« Espérons, pour l'art, et surtout pour la réputation musicale des Français, que M. Perrin ne changera pas d'idées.

« Agréez, etc.

A. Bl. »

M. Deldevès a donné sa démission de sous-chef de l'orchestre à l'Opéra.

1. (*Figaro* du 11 juillet 1870.)

Il n'a pas encore, que nous sachions, de successeur officiellement désigné.

On n'aura, dans cet orchestre d'élite, que l'embarras du choix.

Un long entr'acte s'impose ici, pendant lequel vont s'accomplir les évènements qui grondent sur nos têtes !

Ils me surprennent au moment même de ma démission !...

Et ils déterminent une autre démission plus importante !

Cette coïncidence paraît être comme un « prêté » pour un « rendu ».

En tout cas, la circulaire suivante clos d'une manière absolue la première partie de ces Mémoires.

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de vous donner avis, que j'ai adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique ma démission des fonctions de Directeur du théâtre de l'Opéra.

« Aux termes de l'art. 3 des engagements, le Directeur a le droit de résilier ces engagements, dans le cas de retrait de tout ou partie de la subvention. Je viens, en conséquence, vous notifier cette résiliation.

« La liquidation de l'entreprise se fera conformément aux prescriptions du cahier des charges.

« Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

« *Le Directeur de l'Opéra,*
« Signé : Emile Perrin. »

Paris, le 25 septembre 1870.

DEUXIÈME PARTIE

GRIEFS

D'UN

CHEF D'ORCHESTRE

DEUXIÈME PARTIE

J'inscris, pour mémoire, ainsi que précédemment, la date de mes nominations successives, de 1870 à 1885, époque de ma retraite définitive :

1° Nommé membre du comité d'examen des classes d'instruments à corde au Conservatoire, le 11 novembre 1871 ;

2° Nommé membre des classes d'harmonie, le 11 novembre 1871 ;

3° 1er chef d'orchestre à la Société des concerts en 1872 ;

4° Officier d'Académie, le 31 décembre 1872 ;

5° 1er chef d'orchestre à l'Opéra, le 9 juin 1873 ;

6° Professeur de la classe d'ensemble d'orchestre créée le 15 octobre 1873 ;

7° Membre du comité d'examen des classes de chant au Conservatoire, le 12 janvier 1874 ;

8° Chevalier de la Légion d'honneur, le 11 août 1874 ;

9° Chevalier de l'Ordre Royal d'Ernest-Auguste S. M. Le Roi de Hanôvre, le 27 mai 1875 ;

10° Officier de l'Instruction publique, le 7 août 1878.

CHAPITRE PREMIER

I. — La 2e partie de ce long récit commence à partir du jour où, après bien des hésitations, j'ai enfin donné ma démission de 2e chef à l'Opéra, le 1er juin 1870.

Cette liberté tant désirée vu les tribulations, les misères que j'avais éprouvées ne pouvait m'être assurée que pour l'époque réglementaire, c'est-à-dire six mois après. Je devais donc encore mon service à l'Opéra durant ce laps de temps, tourmenté comme je l'étais par les indispositions fréquentes que m'avaient causées les émotions d'une détermination pénible ; je craignais d'être tenu éloigné de mon poste dans un semblable moment.

Ces craintes furent malheureusement que trop justifiées ; je tombai malade dans le courant de ce même mois.

J'eus la première atteinte de ces malencontreux rhumatismes qui devaient, par la suite, me poursuivre sans cesse, et mettre continuellement obstacle dans ma carrière à l'exercice de mes fonctions, jusqu'à m'obliger de les abandonner.

Dans les premiers jours d'août, j'allai en convalescence à Forges-les-Bains, avec Mme Dominique et sa pauvre Juliette. — Là, mettant le temps à profit, j'écrivis la 2e suite des violonistes célèbres.

Je fus rappelé à Paris par les évènements qui allaient fondre sur nous. La déclaration de guerre ; — les tourments, les inquiétudes, la peur que cette nouvelle causa à ma mère l'emportèrent. Je la perdis le 11 novem-

bre 1870! Après vint le siège; — ma santé fortement ébranlée, retenu par les jambes, ne pouvant bouger de ma chambre, je vécus, privé de nourriture et de chauffage, assis devant mon bureau, seul, n'ayant avec moi qu'une brave et dévouée domestique, ma bonne Henriette qui désormais fut ma seconde mère. Le travail me soutint : j'étais captivé par un système particulier d'harmonie adaptée au plain-chant. Je fis dans cet ordre d'idée un *Requiem*, des Plains-Chants divers et une Prière pour la Paix que je destinai, à la Société des Concerts.

Ensuite arriva la Commune;— je me décidai à quitter Paris. J'allai en Bretagne, à Dinan, retrouver un de mes bons amis, auquel j'appris nos revers et mon malheur. La vie de famille dont j'avais vécu jusqu'à présent, renaissait pour moi avec les douceurs et le calme qu'elle procure. Dépourvus de nouvelles, sans correspondance, nous vivions éloignés, tristes, mais non découragés. Nous trouvions encore des jours heureux, moi, lorsque je composais mes rêveries dinannaises, ou lorsque nous exécutions une sonate ensemble devant un auditoire charmé. A ce propos l'un de nos confrères, M. Delzan, dans son discours à la séance publique de la Société académique des Enfants d'Apollon, rapporte le fait ainsi qu'il suit :

« MM. Deldevez et Decourcelle, que les évènements tenaient à cette époque éloignés de Paris, vivaient ensemble, séparés de tous, dans une petite ville de la Bretagne. Ils voulurent le jour de l'Ascension donner un souvenir à leurs confrères, et, suivant une tradition séculaire, célébrer le cent-trentième anniversaire de la création de la Société académique des Enfants d'Apollon.

« Dès le matin ils mirent leurs vêtements de fête; ils s'embrassèrent en se rencontrant; puis, seuls, lentement et sans parole, ils exécutèrent une sonate de Mozart pour piano et violon.

« Le banquet suivit le concert et d'une main tremblante d'émotion sans doute, — à cette petite table sans hôtes, — on but à la France meurtrie et aux absents aimés.

« Ainsi se célèbrent les fêtes, dans les jours de deuil, avec le cœur; ainsi les premiers chrétiens, réfugiés aux catacombes, sous Maximin ou sous Septime, trempaient le pain dans les larmes en attendant des jours meilleurs! »

Mais cet état de quiétude dans lequel nous rêvions ne pouvait durer. Le bruit de nos désastres finit par transpirer autour de nous, et jusqu'au jour où il nous fut permis de rentrer dans ce Paris si effroyablement éprouvé, nous fûmes assiégés à notre tour par les remords, mal fondés il est vrai, que nous donnait à chaque instant la relation des évènements et les réflexions qui s'en suivaient : « Maison abandonnée! la première pillée!... », etc.

Enfin nous profitâmes du moment où nous pûmes rentrer chacun chez soi.

A l'opposé de bien du monde, rien n'était changé dans ma situation à l'Opéra. Les évènements avaient empêché qu'on s'occupât de régler ma pension, et j'étais contraint de continuer mon service en subissant, comme tous, une diminution suivant le taux des appointements établi dans l'échelle de proportion du décret du 14 mai 1856.

Cette obligation me fournit l'occasion d'assister, comme spectateur, aux tristes soirées du siège, aux concerts enfumés par des quinquets remplaçant le gaz,

jusqu'à la reprise des représentations qui fut enfin le signal si longtemps attendu de la reprise générale des affaires, et de la réouverture des théâtres qui sont le thermomètre de la tranquilité publique.

Elle se fit lentement, hélas! car tant d'intérêts avaient souffert!

Ce ne fut que le 1er octobre 1871, qu'on me remit mon certificat d'inscription sur l'état des pensionnaires du théâtre de l'Opéra, pour une somme annuelle de 1,777 fr. J'eus la jouissance de huit trimestres (deux années) de pension. La liberté enfin! conquise après tant de peines, de déceptions et de misères endurées non sans révolte, mais inutilement.

L'année 1872 se signala par deux faits importants qui étaient une espèce d'écho des années antérieures si agitées pour moi à l'Opéra.

Pour cause d'indisposition George Hainl ne put diriger le concert du Conservatoire le Vendredi-saint 29 mars.

Depuis les deux concerts extraordinaires des 6 et 20 décembre 1863, c'était la première occasion qui se présentait de me remettre en évidence, après neuf années de repos absolu (si ce n'est le chœur : *O fons amoris* que je composai à la mémoire de mon père, et qui fut exécuté le Vendredi-saint et le Dimanche de Pâques aux concerts de la Société, 1867).

Cette lueur de succès avait-elle à peine brillé pour moi qu'il me fallut rentrer aussitôt dans l'obscurité!

Ce ne fut qu'à la fin de l'année, à la dernière répétition de la session que devait s'accomplir l'acte solennel et inattendu de la démission de George Hainl, comme chef d'orchestre de la Société des concerts.

Dans une allocution adressée à l'orchestre et au chœur,

il fit connaître la raison qui l'obligeait à quitter la Société : ayant endossé la succession de Gevaërt par dessus les fonctions de premier chef d'orchestre, l'Opéra, disait-il, réclamait tout son temps. — Et je fus à la fois surpris et reconnaissant qu'il me désignât comme son « loyal ami » et son successeur.

Je fus très touché aussi d'entendre dire à Ambroise Thomas, apprenant de George Hainl sa détermination : « Vous avez à vos côtés un successeur tout indiqué. »

Le 26 mai de la susdite année 1872, la Société des concerts réunie en assemblée générale procéda à l'élection de son premier chef d'orchestre ; je fus élu au premier tour de scrutin par 94 voix sur 104 votants.

Il y eût dans cette nomination, comme dans celle de l'Institut, un regret à côté de la joie : le regret d'arriver à des fonctions enviées, que, faute d'une voix, j'aurais pu exercer plus jeune de neuf ans.

II. — Du 26 mai au 30 octobre (1872), jour où eut lieu ma première répétition à la Société des Concerts, je me trouvai pour la première fois depuis ma démission de l'Opéra, dans une situation nouvelle pour moi, et que je redoutais à cause de l'isolement dans lequel j'allais être plongé. Cette maladie morale dont j'éprouvai les atteintes dès mon enfance, compliquée plus tard de rhumatismes, devaient être mes deux cruels ennemis.

L'inaction du moment présent, l'activité dans la pensée, en perspective de la prise de possession de mes nouvelles fonctions, les alternatives de crainte et d'espérance, de désir et de désespoir, de succès et de revers, cet abattement de l'âme lorsque l'idée fixe est portée sur un des points noirs de l'avenir, ces sombres pensées

envahissaient tout mon être et finissaient par me faire douter de moi. — A ce point qu'il me semblait que mes forces me trahissaient, que mes facultés diminuaient ; enfin j'aurais préféré mourir que d'être dans cette attente incertaine.

Dans cette disposition d'esprit, privé de tout concours de musique, je crus perdre la tête. On ne s'imagine pas combien est différente la vie pour celui qui habitué à un régime musical, à l'orchestre, pense, rumine, est, s'il convient, ailleurs d'esprit, vit, en quelque sorte, mêlé aux sons des instruments; celui-là se trouvant, tout-à-coup sevré de toute audition musicale est comme transporté dans une autre sphère, respire un air vide, dépourvu de vibrations sonores : l'air qu'on doit respirer sous le « mancenillier ».

Et pour surcroît de malaise, cette idée de démission, ce remède trompeur des infortunés, qui sans cesse m'avait poursuivi dans ma captivité à l'Opéra, revenait à la surface de mes pensées agitées.

Je cédai à l'idée qui m'obsédait. J'écrivis au comité de la Société que me sentant malade, je donnais ma démission des fonctions que je n'avais pu encore prendre en main. Je fis part de ma résolution à quelques amis désolés, à cette bonne amie M^me^ Dominique, qui jugeant du trouble de mes esprits, me raisonna, me fit reprendre courage, et finit par triompher de ma faiblesse de caractère. Je déchirai la lettre qui eût pû m'être funeste, et je vouai une reconnaissance éternelle à l'amie véritable qui m'avait sauvé d'un semblable péril.

Le temps avait marché, la reprise de la vie active approchait, les répétitions allaient commencer. Je fis mon entrée à la Société par la symphonie avec chœurs qui fut un heureux début pour moi.

Telle fut la préface de ma direction de chef d'orchestre au Conservatoire, direction que je fus forcé d'abandonner, l'âge étant venu et les rhumatismes aussi !

III. — J'étais arrivé au faîte de mon ambition !

Sorti du Conservatoire, ou pour mieux dire ne l'ayant point quitté après mes études terminées, j'avais vu Habeneck à l'œuvre, fonder la Société des concerts ; son successeur Girard la maintenir au premier rang ; je représentais la tradition vivante, le lien continu de cette filliation suivie par mes prédécesseurs, et dont je devais plus tard poursuivre le chemin dans la voie primitivement tracée. J'apportais ma petite pierre à l'édifice, si par bonheur l'effet contraire ne venait à se produire.

Ma position était conquise, désormais. J'avais réussi ! Ce calme rentré en mon âme, je vivais heureux !

L'année se passa ainsi, reposé par le succès, lorsqu'un matin, à déjeuner, on m'apporta une lettre datée du 2 juin 1873 ; — c'était Mme George Hainl qui me faisait part de la mort subite de son mari !

Je fus foudroyé par cette nouvelle, je ressentis une commotion qui s'étendit instantanément sur mon état moral ; j'entrevoyais ce qui allait se passer.

J'allai de suite sur son lit de mort, lui dire un dernier adieu. J'appris de Mme George Hainl qu'il avait eu une première attaque du mal qui l'emportait aujourd'hui, l'avant veille du Vendredi-saint 29 mars 1872, jour où je dûs diriger à sa place le concert, croyant à une indisposition. — Opinion confirmée d'ailleurs par la reprise immédiate de son service non interrompu jusqu'au jour de sa démission à la Société.

Le lendemain je reçus une délégation de l'orchestre.

Les artistes m'avaient désigné eux-mêmes à M. le Directeur comme successeur au poste devenu vacant.

Cette marque de confiance et de considération me toucha sensiblement, sans pour cela m'ôter de l'esprit les préoccupations que je concevais de la situation présente. Ces témoignages affectueux, bienveillants, sympathiques que je recueillis de toutes parts l'emportèrent sur mes appréhensions. Je cédai avec joie, je dirai même avec orgueil.

Mais, pendant que les sollicitations arrivaient de tous côtés à l'administration de l'Opéra, pour briguer la place vacante, et, que de mon côté je restais coi, en attendant que les derniers honneurs fussent au moins rendus à celui qui n'était plus, je dûs, comme successeur de George Hainl, à la Société des concerts, prendre la parole sur sa tombe.

Voici en quels termes :

« Messieurs,

« Il y a un an, le comité de la Société des concerts était informé que M. George Hainl subitement indisposé se trouvait dans l'impossibilité de conduire les deux concerts spirituels de la semaine sainte. Il incombait au 2e chef d'orchestre de remplacer le premier, absent. Je dirigeai les deux concerts, et je fus heureux de recevoir les témoignages de sympathie et les remercîments de celui qui promptement rétabli assistait au concert du dimanche de Pâques.

« Ce rétablissement ne lui permit cependant pas de continuer son dévouement pour la Société des concerts à laquelle il était attaché de cœur et dont il faisait l'objet d'un culte vénéré et d'un amour profond. Il dût songer à

se réserver un peu plus de repos, et à l'issue de la session, c'est la voix émue, les paroles attendries par les larmes, que M. George Hainl adressait à la Société des Concerts les touchants adieux et les regrets, aussi sincèrement exprimés qu'ils étaient partagés, de se séparer d'une famille qu'il avait trouvée et dont il était fier d'être le chef.

« A ces nobles sentiments inspirés par l'art qu'il cultivait, George Hainl mêla la bonté qu'il avait dans le cœur en manifestant l'expression d'une pensée généreuse.

« Cette pensée s'est réalisée, et, c'est aujourd'hui celui qu'il honorait du titre de *loyal ami*, celui qui a l'honneur de lui succéder, celui qu'il désignait, sans le prévoir, comme devant remplir une douloureuse mission ; en un mot, c'est cet ami sincère qui, en son nom et aux noms de tous les artistes, vient adresser sur cette tombe un éternel adieu au chef d'orchestre, vice-président honoraire de la Société des Concerts.

« Si mes paroles sont impuissantes pour peindre l'émotion que vous ressentez, Messieurs, le souvenir d'un fait accompli qui honore la mémoire de celui qui n'est plus, sera plus éloquent que mes vains efforts.

« Et, en effet, nous avons acquis malheureusement la certitude que frappé une première fois d'un mal dont il devait plus tard succomber, George Hainl revint parmi nous, à peine rétabli, avec la seule pensée et la volonté inébranlable de remplir jusqu'à la fin de la session l'accomplissement d'un devoir.

« Je n'entreprendrai point l'éloge de George Hainl. Je suis placé trop près, et, par conséquent, il pourrait se dérober à mes regards les actes les plus importants de sa vie d'artiste. Et puis, lorsque l'on professe ensemble le même art, chaque nature, chaque individualité, n'est-ce point là autant de diversités qui se produisent, se rencontrant, cherchant à se définir les unes, les autres, et se passionnant souvent par l'effet de la conviction intime qui domine tout sentiment.

« Mais lorsqu'à la fin d'une longue et brillante carrière, terminée par un arrêt du sort, lorsque la tombe renferme à peine encore le cercueil que nous venons y déposer, à cette place il est au moins permis de distinguer les qualités réelles, les actions généreuses, le caractère ferme, le dévouement de l'artiste, de l'homme bon, affable, juste, qui mérite si hautement l'hommage que nous lui rendons tous.

« Ta mort, George Hainl, sera vivement sentie par tous tes amis. Pulssent nos regrets être une consolation pour ta famille éplorée !

« Reçois, mon cher George, les adieux de tous ceux qui te furent chers. Ton souvenir restera parmi nous. Une dernière fois, adieu ! »

Ce ne fut que le 6 juin que j'allai rendre visite à M. Halanzier et lui présenter ma candidature à la succession de George Hainl. M. le Directeur apprécia mon silence gardé jusqu'à ce jour, où il m'était permis, sans manquer à de pieux devoirs, de solliciter l'honneur que j'ambitionnais.

Le quatrième jour suivant, le 9 juin 1873, je fus nommé 1er chef d'orchestre à l'Opéra.

IV. — A ces deux nominations de chef d'orchestre de la Société des Concerts et de l'Opéra, — fonctions les plus élevées auxquelles j'ai tant aspiré ! — vint s'en ajouter une troisième qui couronna mes espérances. Je veux parler de la « classe d'ensemble d'orchestre » créée au Conservatoire par son directeur Ambroise Thomas, et de laquelle il me nomma professeur (15 octobre 1873).

Ces différentes directions, formant des commandements plus ou moins multiples, ont des responsabilités diverses. Essayons de les préciser.

D'abord, ces directions sont-elles aujourd'hui ce qu'elles étaient du temps où les maîtres que j'étudiais avec passion les tenaient en leurs puissantes mains? — Ils ont laissé un tel souvenir dans ma mémoire, que je retrace ici avec certitude jusqu'aux moindres impressions de leurs faits et gestes qui ont frappé ma jeune imagination.

La situation de chef d'orchestre, à cette époque, était celle d'un maître considéré, respecté, dont l'autorité reconnue de toutes parts s'étendait sur tous les points de chacune des parties qu'il dirigeait, de manière à en faire un faisceau qui représentât l'unité d'action de laquelle il était revêtu.

Bien plus, par suite d'un privilège admis et justifié par le mérite, par la connexion des fonctions, la direction de l'Opéra était attribuée sans conteste à un violoniste, professeur au Conservatoire. — L'usage, subsistant encore, reconnaissait le violoniste pour chef d'orchestre. — Il pouvait même être fondateur de la Société des Concerts! Et cette création était le fruit d'un professorat qui comptait de nombreux élèves devenus des professeurs, des artistes éminents formant Ecole.

Certes, on pouvait aspirer à de tels honneurs!

Aujourd'hui ces fonctions sont séparées. Elles ne coexistent plus; elles sont éloignées l'une de l'autre. La division a porté atteinte à la considération de chacune d'elles.

La plupart de ceux qui contribuaient à l'ensemble, en se rangeant sous une seule et même autorité, ont fini par gagner peu à peu du terrain; soit par leur valeur réelle, soit par la position pécuniaire où ils sont parvenus, ils ont empiété sur l'autorité, sur l'unité d'action du chef d'orchestre. Ils se sont mis, à titre d'étoiles,

par certaines exigences faciles à prévoir, en son lieu et place pour apprécier arbitrairement, pour imposer d'une manière absolue.

Le commandement provenant ainsi de plusieurs volontés qui à la fois se faisaient jour, et que toute administration supérieure devait un jour ou l'autre subir, impuissante à retenir un tel essor, le commandement du chef d'orchestre fut par conséquent amoindri, affaibli, ne s'exerçant plus sur toutes les parties de l'ensemble, quelques-unes devenues rebelles à son pouvoir discrétionnaire.

La déconsidération s'en suivit. De tous côtés se manifesta une indépendance dans la manière de procéder, laquelle au dernier jour, — à l'heure ou chacun par intérêt personnel reconnaît trop tard, parfois, l'autorité dans un seul, — amena de part et d'autres une sorte de tiraillement, de contrainte dans l'exercice partiel des parties qui devaient indubitablement influer sur l'ensemble.

C'est ainsi que fut diminué peu à peu le prestige qui entourait autrefois le chef d'orchestre.

Maintenant, la nature des directions établit des proportions dans la mesure des atteintes portées à chacune d'elles.

Celui qui devait en être le plus touché c'est le chef d'orchestre de l'Opéra. Ces diverses fonctions qui se groupent autour de lui sont autant de commandements qui ne reconnaissent pas toujours la principale autorité dans celui qui est investi du commandement en chef. C'est qu'à vrai dire, il ne règne pas entre les différents chefs de service, comme ailleurs, une hiérarchie qui les subordonnent les uns aux autres. Ils sont tous indépendants isolément; ce n'est que réunis qu'ils doivent

reconnaître la loi qui les gouverne, c'est-à-dire l'autorité d'un seul.

On voit combien est difficile d'arriver à parfaite entente entre chefs exerçant chacun une autorité que rien domine à présent, et qui, à un moment donné, abandonnent leur personnel pour le placer sous la direction unique du chef d'orchestre.

Pour que celui-ci obtienne le résultat auquel chacun concourt : la perfection d'exécution, il faut que chaque étude partielle ait été dirigée de manière à répondre sans résistance aux obligations, aux fluctuations inévitables, à toute nécessité de rompre avec les habitudes contractées, pour suivre une volonté que rien ne doit entraver. C'est dans une communauté de sentiment avec le chef de l'ensemble, que doivent agir les chefs de partie. Sans la conviction, le dévouement de ceux-ci, cet autre, quel qu'il soit, ne pourra jamais accomplir la tâche dont il a mission.

CHAPITRE II

I. — Je rentrai donc à l'Opéra, le 9 juin 1873, après deux ans d'interruption.

Dans cet intervalle, il se passa de graves évènements (ma démission de l'Opéra, la mort de ma mère, ma maladie, la guerre, le siège, la commune) auxquels succèda ma promotion à la Société des Concerts.

Cette heureuse réussite fit naître en moi une espérance nouvelle. L'année avait été prospère, la session s'était accomplie sans trouble, — mes rhumatismes m'avaient épargné.

Ce fut alors que cédant aux sollicitations amicales, et dans un état de tranquillité passagère, j'acceptai, non sans émotion, la place de 1er chef d'orchestre à l'Opéra.

Il avait été convenu que je prendrais la direction à la première de l'ouvrage qu'on répétait; on remontait... je ne sais lequel? Mais les retards fréquents en toute affaire de théâtre, les indispositions, etc., reculant sans cesse ma prise de possession de l' « archet conducteur », me tenaient en réserve.

Vint encore la soirée de gala en l'honneur de Shah de Perse, qui eut lieu à la mi-juillet (le 12), et pour laquelle je fus chargé, par M. le Directeur, d'instrumenter l'air national Persan.

Un détail à cette occasion.

Mermet, le compositeur, ayant examiné mon manuscrit à la copie, me dit : « on voit que vous voulez flatter

le pouvoir ; ça miaule bien », — j'avais mis en effet des trilles sur les notes élevées de la chanterelle des violons, et une glissade sur la 2e corde.

L'air fut remarqué et l'on me complimenta de mon orchestration.

Enfin arriva le jour attendu. Je montai au pupitre à l'improviste, je conduisis au pied levé sans avoir préalablement rouvert la partition depuis plus de deux ans que je n'étais plus à l'Opéra.

Ce soir là on donnait *Guillaume-Tell* (vendredi 4 juillet).

Et ce ne fut pas par négligence de ma part. J'ai toutours donné prise à ce reproche.

Lorsque, prévenu assez à temps que j'aurais à conduire telle ou telle représentation, on me faisait parvenir les partitions. — La lecture me mettait sous les yeux les difficultés, les endroits où il faut prévoir un manque d'attaque ou de mémoire, les passages où la retourne vous surprend, la page où la copie très espacée est en désaccord avec le mouvement précipité du morceau, enfin l'imprévu dont on doit toujours se prémunir.

Alors, la préoccupation, la crainte, l'émotion que j'en ressentais par avance me faisaient m'en tenir à ma mémoire. Je fermais le cahier.

C'est ainsi qu'avec une organisation, non indiscutable, j'affrontai le danger. Je brûlai mes vaisseaux. Je dirigeai *Guillaume-Tell* « à la satisfaction générale ». Je reçus de part et d'autre des marques de contentement. — J'avais resserré l'exécution, maintenu les mouvements, mesuré les repos et les silences, selon le sentiment affecté à chacun d'eux : toutes choses possibles lorsqu'elles sont commandées par un chef nouveau, que l'on écoute, pour le juger, une première fois, mais difficiles ensuite à

observer, l'inattention venant peu à peu par se produire.

Je fus définitivement installé dans mes fonctions et à la Société des Concerts et à l'Opéra.

II. — Ma gestion de l'Opéra fut celle que j'avais prévue : restreinte, limitée, comme l'était devenue, du reste, l'autorité du chef d'orchestre. George Hainl avait bien regagné pour un moment tout pouvoir, en joignant à ses fonctions de chef d'orchestre, celles de Directeur de la musique ; dans l'opinion publique, il n'en était rien résulté. Je n'héritai, bien entendu, que de l'emploi de chef d'orchestre. Il suffisait à mon ambition, tel que je l'avais vu exercer par mes maîtres. — Du reste, celui de Directeur de la musique ne peut se comprendre que difficilement.

S'exerçant conjointement avec l'administration supérieure, il peut trouver motif à exister. Mais s'étendant sur tout service, s'initiant à toute fonction, c'est alors qu'on est en droit d'en demander l'utilité, — si ce n'est comme affaiblissement de pouvoir, d'autorité pour chacun des chefs de service et du chef d'orchestre en particulier. L'article du décret où il est dit : « Lorsqu'il le juge nécessaire, ou sur l'ordre du Directeur, il (le Directeur de la musique) prend personnellement la direction de l'orchestre », en est la preuve.

Ma direction... on la connaissait ; on y était fait. Je suivis autant qu'il m'était possible les traditions dont j'ai été nourri.

D'ailleurs je n'eus à diriger que les ouvrages du répertoire, montés en les jouant à l'orchestre ; il n'y eût que pour *Faust* et *Hamlet* que je vis monter, en assistant aux répétitions comme 2e chef.

J'entrai immédiatement en répétitions suivies avec *Jeanne d'Arc*.

Et ce ne fut cependant que le 21 octobre que nous fîmes la répétition d'ensemble, sujets et chœurs, au piano, dans le foyer dit le *foyer de l'amour*.

A cette répétition d'ensemble partiel, M. le Directeur me manifesta sa surprise que je n'aie pas pris en main la direction supérieure; — celle, en effet, que le chef d'orchestre exerce lorsqu'il dirige l'ensemble de toutes les parties qui le constitue.

Et sur ce point il convient de nous arrêter un moment.

La répétition était, en présence de l'auteur, composée des chœurs sous la direction de son 1er chef, Victor Massé; des sujets, Mlle Devriés, M. Faure entre autres, accompagnés du piano, tenu par Hector Salomon, je crois, 1er maître de chant, et du chef d'orchestre, *sans orchestre*, mais armé toutefois (comme cela a été introduit sous la haute direction musicale) de son *archet*.

Cette formalité n'existait pas du temps d'Habeneck et de Girard, et j'imagine qu'ils s'y seraient refusés.

— L'archet (non la baguette) n'a d'autorité, c'est-à-dire d'effet produit que lorsqu'il peut entraîner ou retenir, ou imposer tel ou tel mouvement, à l'aide d'une puissance avec laquelle il lui est permis d'exprimer la volonté de celui qui le gouverne. Cette puissance, c'est l'orchestre que l'archet dirige, et qui donne à cet archet le poids nécessaire, non pour battre dans le vide, mais pour obtenir sur tout le personnel les effets de sentiment et d'expression que le chef communique par son commandement.

J'étais ainsi placé entre deux directions manœuvrant avec leur personnel respectif, l'une par le poids de la masse chorale, l'autre par un accompagnement moins

puissant que l'orchestre, mais qui exige plus de rigueur que de complaisance. Dans cette situation le chef d'orchestre manque de moyens d'action sur l'exécution; il ne peut que redresser les écarts des chefs de parties (en quoi il m'était permis de me produire. Et je n'avais garde de le faire avec mes amis et collègues Victor Massé et Hector Salomon), ou bien les suivre dans leur direction lorsque celle-ci se rapporte avec la sienne.

La répétition marcha bien cependant; me réservant, le moment venu, de prendre l'initiative sur ces directions partielles et de les réunir sous une seule et même autorité.

Mais une catastrophe imprévue vint à se produire au milieu des plus actives études.

III. — A quelques jours de là, une répétition d'un tout autre caractère eut lieu, toujours dans ce même foyer de l'amour, le soir du *mardi* 28 *octobre* 1873; un lendemain de représentation du *Prophète*. Ce fut plutôt à titre de leçon, de conseils, sur les principales scènes de la *Juive*, que se fit la réunion toute intime, composée de M. le Directeur, de M^lle^ Ferrucci, de l'accompagnateur et de votre serviteur. Ce soir-là, je n'avais pas d'archet; M. Halanzier avait sa canne. Il prenait, ainsi que nous, plaisir à ce délassement intelligent, à ces jeux de mise en scène, au milieu de fatigues, de répétitions laborieuses que nous causait ce cher Mermet. Aussi, maintes fois, étions-nous interrompus par des réflexions, des causeries amicales que nous faisait M. le Directeur.

La répétition s'acheva ainsi, et je me souviens d'avoir accompagné M. Halanzier jusqu'à son domicile (il habitait le pavillon qui faisait l'angle de la rue Drouot et la

rue Rossini), et d'être resté quelque temps à nous promener dans la cour de l'Opéra, en continuant notre causerie. Je pris congé de M. Halanzier vers dix heures trois quarts, en lui souhaitant une bonne nuit.

Le lendemain matin, j'étais au travail, lorsque ma concierge monta me dire que l'Opéra était brûlé ! je lui ris au nez. Taisez-vous donc, lui dis-je, j'y étais encore à onze heures, hier soir ; c'est impossible ! Et je la renvoyai ne voulant pas croire à tous les commérages qu'elle me débitait. Je continuai de travailler.

Cependant mes idées étaient troublées, l'inquiétude me gagna ; je m'habillai et sortis.

En passant devant sa loge, je dis à ma concierge : vos propos me tiennent lieu de bulletin de convocation, vous le voyez, je vais voir si l'Opéra est encore debout.

Dans le trajet, j'interrogeai du regard la physionomie des passants dans l'espoir d'y trouver quelque indice de bon ou de mauvais présage. Ce ne fut que, arrivé à la rue Lepelletier où j'aperçus une place vide, un trou béant, un gouffre de décombres, les ruines enfumées de ce qu'on appelait, il y a quelques heures, l'Opéra. Les bras me tombèrent du corps, les jambes fléchirent ; j'étais anéanti ! Je franchis avec difficulté ces monceaux de gravats encore fumants qui recouvraient l'emplacement de quelque localité qu'en pensée je reconstituais ; mon siège existait encore sous forme de squelette de féraille !.. — L'un emportait, comme souvenir, la main du buste de Rossini : je ramassai une contre-marque, espérant y revenir un jour.

Je parvins en tournant l'Opéra, ou du moins ce qui en restait, jusque dans la cour où je retrouvai M. Halanzier en manches de chemise, à la même place que la veille, l'air défait, abattu par la fatigue, les émotions,

par une nuit d'insomnie passée à un si effroyable spectacle !

Le vendredi, 31 octobre, nous étions priés de nous rendre dans le cabinet du Directeur, rue Drouot, afin d'aviser aux mesures à prendre dans la triste circonstance où l'on se trouvait.

La catastrophe de l'incendie atteignait indistinctement tous les intérêts qui se rattachent au théâtre. Le désastre devait pour longtemps s'étendre sur tous les points constituant l'Opéra.

Pour moi ce fut comme le signe néfaste qui avait marqué la première période de mon existence, reparaissant après une courte trève, pour me poursuivre jusqu'à la fin de ma carrière. Et cela arrivait à la suite de ma nomination de chef d'orchestre à la Société des Concerts, et après cinq mois à peine de séjour à l'Opéra ! c'était vraiment la fatalité qui s'attachait à jamais après moi.

CHAPITRE III

(Aux Italiens).

I. — Les réunions qui suivirent la convocation du 31 octobre 1873 ayant pour objet l'exposé de la situation de l'Opéra, eurent pour résultat l'adoption du théâtre des Italiens, lequel fut choisi pour y continuer les représentations interrompues par l'incendie, jusqu'à l'ouverture du Nouvel Opéra, dont les travaux allaient être menés avec une célérité toute exceptionnelle.

Cette période des représentations provisoires ouvrit le 4 mars 1874, et dura toute l'année; ce ne fut que le 5 janvier 1875 qu'eut lieu l'inauguration du Nouvel Opéra.

Dans l'intervalle, bien des questions furent agitées, bien des mesures prises, en toute hâte, pour arriver le plus promptement possible à la reprise des représentations si ardemment désirée de toutes parts.

Le matériel complet à reconstituer! Et parmi lequel figure en première ligne (à mon point de vue intéressé) la musique.

Seules, quelques partitions furent sauvées! c'était donc tout le répertoire qu'il s'agissait d'établir à nouveau.

Pour ce faire, il y avait un moyen..... expéditif et économique à la fois. On le saisit aussitôt. C'était de remplacer la copie qui demandait trop de temps à re-

faire, par la gravure des parties d'orchestre, gravure modifiée, inexacte, fautive, à l'exception d'un ou deux ouvrages, et d'un prix d'achat plus modéré que celui de la copie à établir, mais d'un usage de peu de durée, vu la mauvaise qualité du papier.

Cela ne fit point obstacle ; aussi fut-on obligé mainte et mainte fois d'échanger partiellement des parties usées contre des parties neuves. Le travail laborieux nécessité par les corrections, les changements, les coupures, enfin, par la mise au point, était à refaire toutes les fois qu'une partie hors de service devait être remplacée. Et sur quoi pouvait-on se baser?... Sur des partitions gravées, modifiées elles-mêmes, dans l'orchestration, en vue de l'exécution de province!

Je venais justement de publier mes « Curiosités musicales » traitant de l'inexactitude entre les parties d'orchestre et les partitions, je pouvais donc me rendre compte de ce que serait par la suite cette reconstitution précipitée.

Cet état de choses joint à la diminution morale de la situation de chef d'orchestre, la perturbation de l'exécution venant à se mêler au désordre matériel des ouvrages du répertoire, il y avait loin, on en conviendra, de la position enviée dès mes jeunes années, à la position présente. Les circonstances imprévues réunies aux changements opérés par le temps vinrent mettre le comble à la mesure! Les illusions n'étaient plus possibles. Il fallait courber la tête.

II. — Au milieu d'une telle désorganisation et en plein travail de répétitions en tout genre, d'auditions, soit aux Italiens pour l'installation, soit à l'Opéra, dans le foyer de l'amour, épargné par l'incendie, surveillant le colla-

tionnage de la musique, à ce moment de grande activité, je tombai malade. Je fus pris pour la deuxième fois de rhumatismes articulaires auxquels vint se joindre un anthrax. Je dus rester six semaines cloué sur mon lit.

Le Conservatoire marchait, et l'Opéra allait ouvrir aux Italiens sans moi. On préparait *Hamlet* pour être joué peu après l'ouverture du théâtre, et je me voyais forcé de n'y point prendre part. Ce fut un vif chagrin pour moi.

Hamlet et *Faust* étaient les deux opéras présentant toute sécurité, sous le rapport d'exactitude des parties d'orchestre gravées dans des conditions modernes toutes spéciales qu'exige l'exécution au théâtre.

Quant aux autres ouvrages du répertoire qui, successivement, furent montés aux Italiens : *Guillaume Tell*, *Le Trouvère*, *La Favorite*, *Don Juan*, *les Huguenots*, *Robert le Diable*, la plupart de ces opéras offrent encore aujourd'hui, dans leur exécution, soit par le texte original, soit par les traditions premières dont on s'est peu à peu éloigné, une différence que rend plus sensible encore l'interprétation vocale. Celle-ci est arrivée, en effet, à dénaturer parfois non seulement les traditions, mais les intentions des auteurs.

Les ballets représentés aux Italiens sont *Diavolina*, *Coppelia*, *La Source*.

Dans l'intervalle des premières représentations (à ce théâtre) des ouvrages cités plus haut — représentations qui pouvaient à juste titre passer pour « premières », par la nouveauté qu'elles présentaient ainsi reportées dans un petit cadre — on monta comme intermède l' « *Esclave* » opéra en cinq actes de Membrée. Cet opéra était conçu dans les proportions du théâtre, quant à la mise en scène et à ses développements. Il eut pour interprè-

tes Mlle Mauduit, MM. Sylva et Gailhard. Nous eûmes la bonne fortune de nous trouver en relation avec M. Got, un des auteurs de la pièce, lorsque aux répétitions il mettait en scène certaines parties de l'œuvre.

Lors de la première lecture au théâtre (sujets et chœurs), surgit un incident qui apporta du retard à la répétition.

Cette répétition avait lieu dans les mêmes conditions que la précédente : celle de *Jeanne d'Arc* à l'Opéra ; je ne pouvais m'y soustraire. Cependant, au moment de commencer, ni M. le Directeur, ni l'auteur n'étaient présents. Je fis remarquer à M. Carvalho, directeur de la scène, cette absence regrettable, et je lui déclarai ne devoir assister à la répétition sans la présence de l'auteur. Je voulais bien, lui dis-je, suivre la répétition, c'est-à-dire contrôler, s'il y avait lieu, les études préliminaires des chœurs, faites et dirigées par leur chef respectif, ainsi que celles des sujets accompagnés par le maître de chant, mais que je désirais expressément le concours de l'auteur, pour asseoir ma direction ultérieure sur des bases certaines. — On expédia une dépêche à laquelle Membrée fit droit aussitôt. Et, devant lui, dans des conditions acceptables alors, la répétition suivit son cours.

L'*Esclave* vécut l'espace d'un mois : du 15 juillet au 28 août (15 représentations). Après quoi on donna *Robert* pour la continuation de la série des ouvrages remontés.

Reste à mentionner :

1° Le bénéfice de Déjazet qui eut lieu le 27 septembre. La représentation se composait de l'Ouverture de la *Muette*, *Les jurons de Cadillac ;* 3e acte de *Tartuffe* (comédie Française) ; *Gara*, par la célèbre comédienne, les

Huguenots, 4e acte (duo), *Guillaume Tell* (trio), Intermède, *Coppélia*, *La Lisette* par Déjazet; le lendemain, je recevais la lettre suivante :

« Mon cher Deldevez,

« Je ne veux pas attendre à demain pour remercier MM. les artistes de l'orchestre du concours empressé et si brillant qu'ils ont apporté à la représentation en l'honneur de Mlle Déjazet.

« Leur bon vouloir, en cette circonstance, a été à la hauteur de leur talent.

« C'est tout dire.

« Je vous charge de transmettre à chacun d'eux l'expression de mes vives félicitations.

« A la veille d'inaugurer la nouvelle salle, je tiens à ce que l'orchestre de l'Opéra sache que je compte sur lui comme il peut compter sur moi ; et que ma constante préoccupation, je viens d'en donner une preuve récente, sera toujours le soin de sa dignité artistique.

« Quant à vous, mon cher Deldevez, agréez, avec mes remerciements particuliers, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Le Directeur de l'Opéra,
HALANZIER.

« Paris, 18 septembre 1874. »

2° Les représentations de la Patti, dans les rôles de Marguerite et de Valentine de *Faust* et des *Huguenots* : « Soirées délirantes » de la célèbre diva... — comme il a été dit tout récemment à l'occasion de la nouvelle inespérée de « la Patti à l'Opéra », 1888 [1].

1. Parisis, Figaro du 24 octobre 1888.

Je ne puis cependant pas quitter cette année sans parler de ma nomination de chevalier de la Légion d'honneur que j'ai notée au commencement de cette deuxième partie de mes Mémoires.

La reproduction de certains journaux permettra de me tenir à l'écart et de citer simplement quelques articles rassemblés.

Hier, mardi 4 août 1874, a eu lieu, sous la présidence de M. de Cumont, ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, la distribution des prix du Conservatoire de musique.

Son discours se terminait par l'anecdote suivante :

« Il y a aujourd'hui un demi-siècle, un enfant de huit ans venait s'asseoir sur les bancs de cette école, tout fier de pénétrer dans le sanctuaire et d'être admis à une simple classe de solfège, — vous l'entendez, messieurs et mesdemoiselles, le solfège, la pierre angulaire, la base essentielle de toute éducation musicale. Au bout d'un an ou deux, cet enfant était lauréat ; ensuite il obtenait une classe de violon ; il y remportait le second prix, puis le premier.

« Plus tard, il se distinguait dans les classes d'harmonie et il concourait pour le prix de Rome. Un second grand prix était sa récompense, et, comme il n'est pas plus donné à tous d'aller à Rome qu'à Corinthe, le second prix se dirigeait modestement, avec sa boîte à violon, vers l'orchestre de l'Opéra, où règnait son professeur, Habeneck. Aujourd'hui, après plus de trente ans de labeur, il occupe le fauteuil de son ancien maître ; il dirige la classe d'orchestre du Conservatoire ; et, comme Habeneck encore, il tient en sa main le redoutable bâton qui suspend ou qui entraîne l'orchestre sans rival de la Société des Concerts.

« C'est en lui, Messieurs, en lui dont la vie doit vous

servir d'exemple et calmer vos jeunes impatiences, c'est en M. Deldevez, que je suis heureux de récompenser le compositeur, le professeur, le chef d'orchestre enfin, en attachant sur sa poitrine la croix de la Légion d'honneur. »

Dix jours après avait lieu le banquet offert à M. Deldevez, par les artistes de l'Opéra. « Ce soir, représentation extraordinaire donnée par les artistes de l'Opéra à M. Deldevez — Banquet offert par les musiciens à leur chef, pour fêter sa nomination de chevalier de la Légion d'honneur. — La représentation aura lieu chez Paul Brébant, compositeur... de menus.

« Ce banquet a été très gai et tout à fait cordial.

« Au milieu du repas, on apprend qu'Ambroise Thomas est dans un salon voisin, fêtant, avec plusieurs autres convives, l'admission, à l'Institut, de M Cardailhac.

« Immédiatement, MM. Altès et Maury vont le prier de se joindre à eux pour quelques instants.

« En entrant dans la salle du banquet, Ambroise Thomas embrasse M. Deldevez et le félicite chaleureusement; il exprime ensuite toute sa sympathie pour les artistes de l'Opéra.

« Trois improvisations suivies de toasts ont été faites par M. Altès, deuxième chef d'orchestre, M. Deldevez et M. Halanzier. »

De ces trois improvisations, je ne puis qu'en citer une, la mienne, ayant conservé le brouillon ; et c'est à titre des sentiments de reconnaissance qu'elle contient, que je me fais un plaisir de la transcrire.

« Messieurs,

« La distinction qui m'a été accordée, et à laquelle je dois, en ce moment, le bonheur de me trouver parmi vous m'est, à plus d'un titre, bien précieuse.

« Certes, la faveur dont vous avez bien voulu m'honorer, en me désignant de la façon la plus flatteuse à M. le Directeur de l'Opéra pour être placé à votre tête, est un des plus doux souvenirs chers à mon cœur. Aussi ai-je été doublement heureux de recevoir de M. le Directeur la preuve qu'il avait confiance en vous et en moi.

« Mon ambition devait se borner là ; je n'avais rien à désirer de plus.

« Eh bien ! Messieurs, vous l'avouerai-je ? mon ambition *maintenant fixait* les yeux sur ce petit bout de ruban rouge.

« Dans la carrière artistique, il est permis, à tout artiste, d'aspirer au faîte des honneurs. Et lorsqu'on a en main le dépôt des traditions — la gloire de notre école — le drapeau de l'art — c'est alors que l'ambition s'accroît par le désir de maintenir, sinon d'élever le rang que tient dans l'opinion artistique, le corps que l'on a l'honneur de diriger.

« Eh bien ! oui, cette distinction je la désirais, parce qu'elle s'attache au corps que l'on appelle « l'orchestre de l'Opéra. »

« Et, permettez-moi, Messieurs, de vous rapporter quelques souvenirs dont j'ai gardé mémoire :

« A l'issue d'un entretien avec M. le Directeur, M. Halanzier se disposant à sortir mit son habit. — D'où vient, me dit-il, que vous n'en avez pas un comme le mien ? — Ce n'était pas de l'habit dont il voulait parler, mais du ruban qui orne si dignement sa boutonnière. Aussi, aujourd'hui suis-je fier de donner l'accolade à notre cher Directeur en témoignage de ma reconnaissance.

« Une autre fois, c'est avec M. Ambroise Thomas.

« A l'un de nos comités, notre aimé Président avait devant lui une liste des questions dont il avait à s'entretenir. — Et au bas de la page figurait une † qu'il me montra, et dont je compris la signification.

« Aussi ai-je été bien heureux de recevoir cette récom-

pense au Conservatoire même, là où j'ai suivi l'exemple de l'un de nos maîtres contemporains, Ambroise Thomas, aujourd'hui notre illustre Directeur.

« Maintenant, je devrais vous parler, Messieurs, des devoirs que m'imposent ces honneurs. Laissez-moi plutôt aller au devant de votre pensée à tous, en portant ensemble nos regards du côté du Nouvel Opéra.

« Unis comme nous le sommes, Messieurs, notre zèle et nos efforts répondront à la haute mission qui incombe à si juste titre à notre cher directeur, M. Halanzier.

« J'ai l'honneur de vous proposer, Messieurs, de chanter en chœur un toast à quatre parties ;

— A la santé de M. Halanzier ;

— A la réussite de notre cher Directeur ;

— A la prospérité et à l'avenir de l'Opéra ;

— Aux artistes ! »

Tel est le bilan de l'année 1874 passée aux Italiens.

Les représentations de la rue Le Pelletier passant d'une manière inatendue aux Italiens, pour arriver ensuite au Nouvel Opéra, sont l'objet d'une remarque particulière qui a été faite déjà, bien certainement, au point de vue de la sonorité de l'orchestre. La salle de l'ancien Opéra avait sur celle du nouveau cet avantage de maintenir la sonoriré de l'orchestre au premier plan. En effet, de toute place on recueillait le son arrivant directement en son plein, avec la même rondeur, avec la même puissance, de près, ou quelque éloigné qu'on fût. A l'amphithéâtre des quatrièmes, dans le couloir, la sonorité était vraiment prodigieuse ; on eût dit que le son montait comme la chaleur. On était dans une atmosphère de sonorité parvenue à un degré de puissance qui frappait l'oreille par une oscillation pareille à l'effet de l'électricité.

Et ce n'était point seulement le son arrivant instantanément, c'était aussi tout bruit qui l'entourait. On distinguait jusqu'aux évolutions des personnages en scène, les mouvements produits par les spectateurs, les feuillets retournés avec l'archet des musiciens, etc.

Aux Italiens, la puissance des cordes surtout était plus corsée encore. On sentait qu'on était de niveau avec elle. Le son arrivait à tous les points de la salle, compacte, fondu, plein dans sa force comme dans sa douceur. La sonorité était à peu près celle obtenue dans la salle de concert du Conservatoire.

Dans le Nouvel Opéra c'est tout autre chose. Les cuivres ont une sonorité plus en dehors, plus bruyante que puissante; la batterie a plus d'éclat, et est indispensable à la force comme seul moyen d'arriver au *fortissimo*. Les cordes sont faibles, ne sont point sonores; le quatuor, isolément, manque d'ampleur. Il ne peut jouer *piano*, n'ayant pas la puissance nécessaire pour pouvoir l'atténuer au besoin, tout en la conservant dans la formation de la nuance; il ne saurait jouer *forte* sans le secours d'autrui. Le quatuor est uniforme dans sa puissance sonore.

L'orchestre n'est plus au même plan; le son, si l'on peut s'exprimer ainsi, tourne le dos au public, etc., etc.

CHAPITRE IV

(Au Nouvel Opéra)

I. — Enfin le moment approchait où on allait définitivement prendre possession du Nouvel Opéra.

On s'occupait de l'installation de l'orchestre. Il n'était question que de l'emplacement dont on espérait jouir plus à l'aise que serré comme on l'était aux Italiens. Le 1er décembre (1874) eut lieu la première répétition d'essai à laquelle furent conviés de hauts personnages, d'illustres maîtres de l'art.

Dans la journée j'allai visiter les lieux et m'occuper de l'aménagement de l'orchestre. Je fus surpris de l'exiguité de l'emplacement qui nous était réservé ; j'eus toutes les peines imaginables à placer mon personnel ; je ne pus y réussir qu'en mettant les contre-basses en dehors de l'orchestre, les pupitres adossés de chaque côté à la balustrade qui sépare les musiciens du public. — Ainsi couchées devant leurs parties respectives, elles faisaient l'effet de pièces d'artillerie prêtes à tonner au premier signal.

Et quel feu allaient-elles ouvrir ? de concert avec les autres instruments nouvellement fabriqués et en remplacement des instruments brûlés : les contre-basses toutes brillantes de vernis, véritable état-major de cette armée d'instruments sortis des ateliers de MM. Gand et Bernadel, pour l'exposition de 1878 ; les cuivres d'un

poli resplendissant — tel qu'un drapeau neuf fraîchement déployé. Quant aux instruments du quatuor et de l'harmonie non désignés, ils étaient remplacés par les artistes eux-mêmes, — indemnisés... largement, pouvait dire l'Administration, mais non toutefois sans faire regretter les instruments détruits.

J'arrivai le soir un des premiers afin de procéder au placement des artistes. Je trouvai sur la scène M. Halanzier venu pour le même motif. Au fur et à mesure que se garnissait l'orchestre, une sourde rumeur montait jusqu'à nous, protestant du peu de liberté d'action donnée à chacun des instrumentistes. Les contre-basses relevées de leurs affûts, les exécutants à leur pupitre, l'orchestre était au complet. Le tableau était imposant.

M. Halanzier était enchanté. « Vous voyez, Deldevez, que votre orchestre tient à merveille. » — « Oui... répondis-je, mais je vous ferai remarquer, Monsieur le Directeur, que mes contre-basses sont dans la salle ». Ce fut le tour du désenchantement. Il se hâta de faire commencer la répétition ; et comme celle-ci était spécialement, dans le but de juger de l'acoustique de la salle, on s'empressa de toutes parts d'obéir au signal du commandant en chef.

Les morceaux choisis à cet effet étaient : l'ouverture de la *Muette*, le chœur des soldats de *Faust*, l'ouverture de *Freyschutz*, la Bénédiction des poignards des *Huguenots*, un chœur d'*Hamlet*.

L'acoustique souleva des opinions diverses, des modifications furent apportées. On exhaussa le plancher de l'orchestre que l'on agrandit nécessairement ; le « proscenium » fut porté en avant dans la salle, etc... ce qui mit les choses en l'état où elles sont actuellement.

Les répétitions se multiplièrent de différentes façons,

soit au Nouvel Opéra, soit aux Italiens, soit encore à l'ancien Opéra, au foyer de l'amour resté debout, jusqu'au jour solennel de l'ouverture. Ce jour si ardemment attendu arriva le 5 janvier 1875.

Le spectacle se composait de : l'ouverture de *la Muette*, 1^er^ et 2^e^ actes de *la Juive*, l'ouverture de *Guillaume-Tell*, *la Bénédiction des poignards*, et le ballet de *la Source*. La représentation de la salle et de la scène fut splendide : une vraie représentation de gala... où le spectacle était partout pour les yeux et les oreilles.

L'ouverture proprement dite de l'Opéra n'eut lieu, par le fait, que le vendredi suivant (8 janvier), par la représentation de *la Juive*, intégralement. La Krauss prit possession de son sceptre, Villaret continua de tresser « la couronne du martyr » en une couronne de succès toujours croissant. Enfin l'Opéra rouvrait par un ouvrage d'un français illustre !

Les représentations se succédèrent d'une manière suivie par une série de soirées remarquables de *la Juive*, alternant ensuite avec *la Favorite*, jusqu'à ce que vint le tour de nouvelles reprises.

Je reçus à l'occasion de l'inauguration du Nouvel Opéra, un présent de M. le Ministre (A. de Cumont), en souvenir de cette solennité : deux figurines en biscuit de Sèvres, ainsi que les félicitations de M. Ludovic Halévy et de ce pauvre Georges Bizet, pour la bonne exécution de la *Juive*.

Et cependant cet ouvrage, comme plus tard, ceux qui forment le répertoire ancien, n'avait été représenté dans la nouvelle salle que de la façon dont on procédait aux Italiens. Comme nous l'avons dit, quelques-uns de ces opéras, *Robert, la Juive*, les *Huguenots*, ne furent ou ne purent être reconstitués, c'est-à-dire qu'il fut

conservé les parties d'orchestre gravées remplaçant la copie détruite par l'incendie.

Pour *la Juive* ce fut facile de raccorder les parties d'orchestre d'après la partition, celle-ci ayant été gravée intégralement telle que l'auteur l'a fait exécuter (sans toutefois l'air de la Pâque).

Avec le souvenir des traditions, et ayant monté l'ouvrage, j'ai pu rectifier quelques passages, rétablir enfin la coupure monstrueuse du finale du 3e acte, etc., etc. J'ai combattu, sans succès, il est vrai, l'idée de M. Halanzier, consistant à faire doubler ou tripler (je ne sais plus au juste) le simple double-quatuor des Buveurs, Cette idée ne vint à la pensée de M. le Directeur, que par suite du manque de voix qui partout se faisait sentir.

Ce moyen pratique paraît aux difficultés, à l'impossible!

Pour *Robert*, le *Prophète*, et surtout les *Huguenots*, il était matériellement de toute impossibilité de reconstituer, quant à certaines traditions, certains passages se trouvant dissemblables, dans la partition gravée, à ceux spécialement écrits primitivement pour l'orchestre de l'Opéra. Telles sont, entre autres, les parties de cors, de clarinettes, de violons, dans le finale du 2e acte des *Huguenots*, etc. [1].

Le travail nécessaire pour chacun des ouvrages repris, joint à celui des répétitions des chœurs, des sujets, des coryphées, du corps de ballet, des danseurs, des marcheuses, auxquelles il fallait assister, muni de l'archet conducteur, afin de familiariser l'œil du personnel

1. L'art du chef d'orchestre — Remarques sur l'interprétation, à l'Opéra, de la partition des *Huguenots*, par E. Deldevez.

avec la direction,— c'est ainsi qu'on en est arrivé à conduire tout le monde à la « baguette » — les auditions, la mise à l'étude d'ouvrages nouveaux, etc.; on voit que pour le chef d'orchestre la place n'était point une sinécure.

Parmi les préparatifs d'installation du Nouvel Opéra, il faut compter la construction de l'orgue et la fonte des cloches.

Vers la fin de décembre 1874, ces questions s'agitèrent. A tout moment des bulletins de convocation d'un genre tout particulier étaient lancés : — soit pour l'avenue du Maine, chez le facteur Cavaillé-Coll, où, par parenthèse nous étions à l'abri, assis et chauffés ; — soit pour le faubourg Saint-Martin, passage Dubail, à la hauteur du numéro 116, mon ancienne demeure, où nous étions exposés à l'intempérie de la saison.

Un jour de séance, au beau milieu de la rue, à distance observée du passage, afin d'apprécier la sonorité et la justesse des cloches, la pluie nous prit : obligés de rester en faction, les parapluies ouverts, de former cercle, au milieu duquel, l'un de nous faisait résonner par intervalle le diapason, seul guide que nous possédions.

La commission était composée de MM. Ambroise Thomas, Hector Salomon, Jules Cohen, Croharé et moi, — et tout autour les badauds extasiés, rassemblés en foule. Ce fut ainsi que nous eûmes à juger : — du fa grâve des *Huguenots*, lequel avait tant préoccupé Meyerbeer dès l'origine ; — du sol médium de *Guillaume-Tell* ; — d'autres notes de la gamme, en guise de carillon, etc.

II. — Ça n'est pas le tout. Depuis le 1er octobre 1874, date de la remise de mon rapport à M. le Directeur,

une question d'un ordre administratif était sur le tapis, concernant l'augmentation des artistes de l'orchestre. J'avais étudié la question concurremment avec la commission composée d'artistes de l'orchestre ; j'avais détaillé dans ce rapport les diverses propositions que j'adressais à M. le Directeur. En voici un extrait :

RAPPORT

PRÉSENTÉ A M. LE DIRECTEUR DE L'OPÉRA

Le 1er octobre 1874.

A Monsieur le Directeur de l'Opéra.

Monsieur le Directeur,

A la veille de l'inauguration du Nouvel Opéra, permettez-moi de vous soumettre quelques réflexions qui résultent des études auxquelles je me suis livré.

Tout récemment M. le Ministre nous a dit : « Messieurs, « j'espère qu'au début de l'année 1875, nous pourrons « inaugurer le Nouvel Opéra, l'inaugurer comme il con- « vient à la France, c'est-à-dire avec les chefs-d'œuvre « nationaux, avec les chefs-d'œuvre de cette grande « école française dont nous sommes justement fiers. »

Si la liste que l'on m'a communiquée des ouvrages par lesquels vous comptez ouvrir :

1. *Hamlet.*
2. *La Juive.*
3. *Les Huguenots.*
4. *Don Juan.*
5. *Faust.*
6. *Guillaume-Tell.*
7. *La Favorite.*
8. *Robert-le-Diable.*
9. *Le Trouvère.*
10. *La Muette.*
11. *L'Africaine.*
12. *Freyschutz.*
13. *Le Prophète.*

si cette liste est exacte, vous répondrez dignement, M. le Directeur, à l'attente générale, ainsi qu'au sentiment français exprimé de toutes parts.

Mais, comme le disait encore M. le Ministre : « Pour « remplir cette salle immense du Nouvel Opéra, ne faudra-« t-il pas plus de musiciens à l'orchestre, plus de voix « dans les masses chorales, un plus grand nombre de « chanteurs et de cantatrices ? »

Veuillez donc me permettre, Monsieur le Directeur de traiter ces questions.

I. — En ce qui concerne, premièrement, l'exécution des chefs-d'œuvre d'auteurs français, certains avantages nous sont heureusement réservés. Et d'abord la présence si précieuse de quelques uns des auteurs, pour nous communiquer leurs intentions.

Mais nous ne pouvons qu'invoquer, hélas ! les souvenirs des traditions, pour les ouvrages dont les auteurs ne sont plus.

En tête de ces derniers nous pouvons inscrire glorieusement : *La Muette,* d'Auber, *La Juive*, d'Halévy ; et en première ligne, des chefs-d'œuvre d'auteurs d'origine non française : *Les Huguenots* de Meyerbeer...

Une étude sur la partition des *Huguenots*, à l'occasion des représentations de cet ouvrage aux Italiens, et que je me propose de publier prochainement, a naturellement place ici, par l'opportunité qu'elle rencontre. Elle présente, en

effet, en ce qui concerne ce premier point, un grand intérêt, en attendant l'étude sur la partition de *La Juive*, qui doit suivre [1]. . . . . .

Vient en second lieu la question de l'orchestre.

II. — Le personnel de l'orchestre compte 85 instrumentistes dont 49 pour le « *Quintette* » et 36 pour « l'*harmonie.* »

Les 49 instrumentistes du *Quintette* (instruments à cordes) ont un service actif régulier. Sur les 36 instrumentistes composant l'*harmonie* (instruments à vent et à percussion) 29 seulement sont appelés chaque fois par le service des représentations ainsi que par celui des répétitions, ce qui présente par conséquent une réserve de 7 instrumentistes en disponibilité, c'est-à-dire de congé, lorsque ces suppléants ne concourent point à l'exécution.

Mais, ces 7 auxiliaires ne sont point destinés à remplacer, à tour de rôle, chacun des artistes qui composent l'*harmonie ;* certaines parties seulement sont privilégiées.

Ainsi, les flûtes, hautbois, clarinettes, cornets, étant trois pour deux (c'est-à-dire que sur trois, deux sont obligés régulièrement) MM. les artistes ont naturellement un congé par semaine, en temps de service ordinaire. — Le service n'est obligatoire de la part des premiers et deuxièmes que pour les répétitions et les trois premières représentations d'un ouvrage nouveau [2].

Le service à tour de rôle, pour les instruments à vent, n'est établi que depuis quelques années. Auparavant les *troisièmes* de chaque pupitre ne fontionnaient qu'en cas d'absence du premier ou du deuxième.

Le personnel de l'orchestre, les suppléants à part, était donc, au point de vue du service, sous le régime de l'égalité.

Aujourd'hui, la position du troisième ayant changé,

1. Voir l'art du chef d'orchestre, etc.
2. Cette mesure existait encore de mon temps; depuis, cela a changé.

douze instrumentistes jouissent du privilège d'un congé par semaine. Aussi, avec la faculté qu'ont ces Messieurs d'échanger leurs congés, ils arrivent à avoir 8, 10, 15 jours de vacances, en prenant les précautions nécessaires, dans leur propre intérêt, pour assurer le service.

Les trombones étant quatre pour trois ont la même faveur.

Les cors n'étant que cinq pour quatre, il en résulte que, par la double nature de l'instrument, les deux pupitres se composant d'un premier et d'un deuxième cor, un seul remplaçant ne peut être affecté indistinctement, soit à l'une, soit à l'autre fonction de premier ou de deuxième cor. Par conséquent les deuxièmes de chaque pupitre n'ont point de remplaçants.

Les quatre bassons étant *obligés*, soit par la division à quatre, soit par le doublement des parties, un cinquième basson *suppléant* suffirait pour assurer le service, la nature de l'instrument permettant indistinctement le remplacement d'une des quatre parties.

En conséquence, des trente-six instrumentistes composant l'*harmonie*, dix-huit (la moitié) jouissent du bénéfice de congé.

Les instruments non privilégiés sont : le *basson*, la *trompette*, l'*ophicléide*, la *harpe*, les *timbales*, *grosse-caisse*, *cymbales* et *triangle* ; le service actif de ces dix-huit derniers est donc constamment régulier — et souvent compromis par suite d'absence, qu'elle qu'en soit la cause.

A ce chiffre (18) si l'on joint celui de 49 du *quintette*, on a un total de soixante-sept exécutants dont la présence est obligatoire à chaque exécution.

D'un autre côté, les appointements des chefs de pupitre étant à peu près sur le taux de l'égalité, il s'en suit que les chefs de partie du *quintette* ont, par le fait de leur service régulier, une charge plus lourde.

Les congés accordés, les indispositions, les maladies — que l'on ne saurait prévoir — sont autant de causes qui

produisent un vide dans chacune des parties des instruments à cordes. Aussi le *quintette* est-il bien rarement au complet !

Pour parer à ces inconvénients, ainsi que pour maintenir à l'orchestre, tant d'un côté que de l'autre, cette pondération si désirable pour l'exécution, certaines mesures d'organisation sont à signaler, afin de soutenir la réputation si justement acquise par l'*orchestre de l'Opéra*.

Dans l'*harmonie*, deux suppléants en plus, seraient, nécessaires pour assurer le service des 1er et 2e cor de chaque pupitre, ainsi que celui des bassons, ce qui porterait le nombre des remplaçants titulaires à vingt.

Dans le *quintette*, ce serait, il est vrai, l'objet d'une création nouvelle : il conviendrait d'adjoindre 2 premiers violons, 2 seconds violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses au nombre actuel. Ces dix suppléants titulaires, à l'exemple des vingt, de l'*harmonie*, garantiraient au moins le service des quarante-neuf instrumentistes du *quintette* et permettraient alors d'avoir chaque partie au complet. — Condition essentielle pour tout orchestre et surtout pour celui de l'Opéra. Ces dix auxiliaires seraient naturellement désignés pour concourir à l'exécution de *Don Juan*, des ouvrages de Gluck, de Weber, par exemple, ainsi que pour remplacer d'une manière définitive tout artiste dont la place deviendrait vacante.

Et si l'on examine la question « au point de vue de l'art, comme au point de vue de l'équité, » il est véritablement temps d'aviser aux moyens d'améliorer la position des artistes.

« Autrefois, d'ailleurs, nos grands théâtres avaient un « moyen de retenir et de s'attacher leurs artistes, ceux du « moins dont la situation était la plus modeste. A l'aide « d'une légère retenue sur leurs traitements, et de « quelques représentations données à leur profit, une « caisse de retraite était instituée pour eux, assurant, « après un nombre d'années de service déterminé, une

« pension, faible sans doute, mais suffisante pour mettre « leur vieillesse à l'abri du besoin. Grâce à ce système, « les scènes lyriques avaient un personnel fixe, se renou- « velant régulièrement et sans secousses, un personnel « dont l'ensemble n'était jamais détruit, et qui, par cet en- « semble et par les qualités propres à chacun, arrivait à « d'excellentes exécutions. »

(Voir le Mémoire présenté à l'Assemblée Nationale par la société des compositeurs de musique.)

III. — Pour remonter aujourd'hui les chefs-d'œuvre anciens, pour les représenter dignement, il serait opportun d'examiner plusieurs questions au point de vue musical, dont l'importance commande l'attention.

Les conditions dans lesquelles se trouvent les ouvrages du répertoire n'étant pas les mêmes, il est nécessaire d'établir un classement, afin de distinguer les opéras montés, il y a quelques années, et ceux qui datent d'une époque antérieure.

Ainsi, par exemple, *Hamlet*, *Faust*, ne sont point dans les mêmes conditions que les *Huguenots*, *la Juive*, etc.

En effet, les ouvrages qui comptent, au théâtre, environ un quart de siècle, ont subi de nouvelles mises en scène, des transformations de tous genres, des suppressions, des arrangements où l'on reconnaît, à tout moment, la marque de l'arbitraire. Ils ont été édités selon les procédés établis alors ; et comme la publication n'était pas toujours conforme à l'œuvre représentée, il en résulte une grande incertitude à l'égard de bien des passages. Il n'en est pas de même pour les ouvrages modernes du répertoire. On peut s'en convaincre par l'examen des quelques ouvrages représentés salle Vantadour : *Don Juan*, *La Favorite*, *Faust*, *Hamlet*, *Les Huguenots*, *Robert*, ont été pour ainsi dire reportés de l'Opéra aux Italiens. Une seule répétition générale a suffi pour chacun de ces ouvrages. On ne peut dire vraiment qu'ils aient été remontés.

La routine a été maîtresse absolue, par suite de la triste situation survenue, et par l'état provisoire qui en est la conséquence.

Eh bien ! même en présence de ces obligations impérieuses, il s'est produit un fait que l'on ne peut méconnaître. Les éditions de *Faust*, *d'Hamlet*, étant assez conformes à la représentation de ces ouvrages, les parties d'orchestre gravées avec plus de soin, plus d'exatitude que celles des opéras anciens, les partitions mieux en ordre, il en est résulté une exécution moins éloignée des traditions des auteurs que pour ceux, par exemple, qui ne présentent pas réunir les mêmes conditions. — Comme les *Huguenots*, *Robert*, entre autres, pour lesquels la gravure est inexacte, en caractères fins, presqu'illisibles, le papier vieux sans consistance, le texte non conforme à celui des partitions et des représentations, etc., etc.

D'un autre côté, les parties d'orchestre ne pouvant durer tout au plus (tant elles sont en mauvais état déjà) que pour le provisoire actuel, sur quoi, et comment ces mêmes ouvrages seront-ils remis en scène, remontés comme il convient à une Académie de musique ? Quelles traditions invoquera-t-on? La routine doit-elle pénétrer jusqu'au sanctuaire du Nouvel Opéra? Ces questions sont de nature, ce me semble, à appeler l'attention, si non des Ministres, comme pour les peintures, les décorations, mais des musiciens, des maîtres qui pourraient justement être consultés sur un sujet de cette importance !

En résumé, pour conclure aux questions qui viennent d'être exposées, je me permettrai, Monsieur le Directeur, d'appeler votre attention sur quelques points dont l'intérêt réclame votre sollicitude :

1° La reconstitution de la copie des parties d'orchestre, ainsi que la mise en ordre des ouvrages du répertoire, lesquels ouvrages ne sauraient être remontés avec le soin et l'exactitude nécessaires, sans ces conditions indispensables ;

2° L'adoption en principe d'un supplément de dix instrumentistes (instruments à cordes) attachés à l'orchestre, soit comme suppléants, pour assurer le service des représentations ordinaires, soit comme adjoints, dans certains cas, pour renforcer le nombre actuel des exécutants ;

3° Enfin, l'adjonction d'un sixième cor et d'un cinquième basson pour assurer le service, *au complet*, dans chacune de ces deux parties.

III. — Vint ensuite le tour du budget. Ce point délicat était naturellement réservé à M. le Directeur qui, selon les réclamations des artistes, présentées par la commission, approuvait ou rejetait leurs demandes. Les décisions de M. le Directeur m'étaient communiquées ; je les transmettais à la commission, en lui faisant part de l'opposition ou de l'acceptation que je croyais devoir faire, eu égard aux intérêts des artistes de l'orchestre. Ces réclamations devenant plus impérieuses et étant comme l'ultimatum de leurs prétentions, les délégués jugèrent opportun, me dirent-ils, de les transmettre de vive voix à M. le Directeur. Ils furent reçus plusieurs fois en audience particulière et défendirent (comme je l'avais fait moi-même) les intérêts généraux, pourvus du mandat qui leur était confié. Ce débat dura quelque temps entre la direction et la commission.

Je reçus dans cet intervalle une pétition, signée de vingt-sept membres de l'orchestre, par laquelle ces messieurs désapprouvaient la commission. Voici dans quels termes :

« ... Les soussignés estiment que les mandataires ont outrepassé leur droit, en fixant une répartition dont la pré-

rogative (du moins ils le pensent ainsi) n'appartient qu'au chef d'orchestre, parce que lui seul a intérêt à discerner l'importance et la qualité des services rendus par chacun des artistes placés sous sa direction.

« En conséquence les soussignés vous prient, Monsieur, de vouloir bien reprendre cette part de vos attributions, en rectifiant ce qu'il peut y avoir d'inégal dans la répartition indiquée par les délégués.

« Dans l'espoir de...

« Vos tout dévoués collaborateurs. »
Suivent les signatures.

On voit par la teneur de cet écrit le peu d'influence que m'accordait M. le Directeur sur mon orchestre, l'impuissance dans laquelle j'étais concentré, comme un intermédiaire inutile, ne fonctionnant que pour la forme.

Les discussions d'intérêt vinrent mettre le comble à la situation qui m'était faite, en me considérant comme nul dans la question. Je répondis en conséquence à leur lettre :

« Messieurs,

« Lorsque je vous ai fait connaître la proposition de M. le Directeur, je vous ai prié de nommer une commission chargée de me transmettre votre réponse.

« A mon retour de vacances, j'ai appris que vos délégués étaient allés trouver M. le Directeur qui les avait autorisés à lui présenter un mémoire.

« Ce travail m'a été remis. Après une légère modification, touchant l'exposé de la demande d'augmentation, et selon votre désir, j'ai soumis votre réclamation à M. le Directeur.

« Cependant, tout en me chargeant de ce soin, je n'ai pas laissé ignorer à messieurs les délégués que la répartition de l'augmentation que vous demandez trouverait de la part de l'administration et de la mienne, certaines objections susceptibles d'empêcher la réussite, du moins complète, de votre demande.

« On a passé outre sans tenir compte de mes observations. j'ai dû remplir néanmoins mon rôle d'intermédiaire.

« Les vingt-six représentations ayant été réduites à dix seulement, la somme proposée premièrement par M. le Directeur étant maintenue (soit à peu près 30,000 fr.) malgré la réduction consentie de seize représentations, c'est alors que je fus chargé d'établir la répartition de l'augmentation accordée par M. le Directeur (30,000 fr.) j'en fis part à la commission, et mis sous ses yeux le travail qui établissait la répartition.

« MM. les délégués n'avaient rien à m'objecter : ils devaient préalablement consulter l'orchestre.

« La commission vit de nouveau M. le Directeur, et obtint 10,000 fr. en plus de l'augmentation accordée : 30,000 fr. (ce qui portait le chiffre à 40,000 fr.)

« La direction désirait vivement recevoir, au plus tôt, une réponse définitive. Je pressai la commission de hâter la décision de l'orchestre.

« Je fus instruit, enfin, que la commission se réunirait chez moi le lundi 20 septembre, à midi, pour me soumettre le résultat de la dernière entrevue des délégués avec l'orchestre.

« M. T... seul se présenta chez moi, muni d'un nouveau travail qu'il me montra à peine, et qui devait être remis le soir même à M. le Directeur.

« En effet, je fus appelé à 6 heures chez M. Halanzier, et j'appris avec étonnement (après les refus que j'avais reçus) que ce dernier travail de la commission avait été approuvé par lui, et, de plus, qu'il consentait à élever l'augmentation de 1,500 fr., sur la demande des délégués, soit : 41,500 fr. »

Voilà le résumé des faits tels qu'ils se sont accomplis.

Eh bien ! je ne crois pas qu'ayant été l'organe des deux parties, chargé de part et d'autres de transmettre le résultat obtenu par chacun des côtés intéressés, je ne crois pas, dis-je, que la question dût se terminer ainsi, sans que j'y prisse part. De la sorte, en donnant satisfaction à la commission directement, soit de Directeur à délégués, après que les refus m'eurent été signifiés, c'était me retrancher, m'anihiler, faire supposer que je n'avais pas débattu les intérêts de l'orchestre avec autant de conviction et de persévérance que les délégués eux-mêmes !

Déjà, à une époque antérieure, en 1865, lorsque MM. les musiciens de l'orchestre de l'Opéra adressèrent au directeur de ce théâtre, M. Perrin, une demande d'augmentation de traitements, la presse elle-même manifesta son éloignement pour toute immixtion dans les affaires administratives d'un intermédiaire quelconque.

Voici, à ce sujet, les termes recueillis d'un critique dont l'opinion, dans le cas présent, a une valeur incontestable, Nestor Roqueplan :

« Il m'est difficile, dit-il, de garder le silence sur une question que j'ai eu si souvent à traiter par son côté pratique.

« Je prends d'abord la forme. C'est, dit-on, une délégation, un comité, si l'on veut, qui a porté la demande au directeur. Je m'étonnerais que, dans les règlements actuels de l'Opéra, pût figurer l'institution d'un comité qui annullerait la suprématie rationnelle du chef d'orchestre de l'Opéra et lui ôterait sa qualité d'organe hiérarchique des demandes et des plaintes venant des artistes placés sous ses ordres.

« Dès lors, pourquoi un comité ?

« On ne comprend de communication, de conversation possible avec un comité, que s'il y a lieu de s'entendre avec une corporation ou une association, qui a des délégués reconnus, accrédités, comme le sont ceux de l'association des auteurs.

« Quand un directeur de théâtre est en difficulté avec les auteurs dramatiques, surtout en matière de droit pécuniaire, il en réfère aux délégués, à la commission élue, permanante de l'association, et traite avec elle.

« Or, c'est individuellement, un à un, avec une appréciation différente du talent spécial de chaque musicien, que l'Opéra traite et contracte des engagements »...

(Extrait du feuilleton du *Constitutionnel* du 31 juillet 1865).

IV. — Depuis l'inauguration du Nouvel Opéra, l'administration n'ayant en vue que la reprise de possession des ouvrages du répertoire, aucune idée de représentation de gala ne vint à la pensée de personne.

Cependant, je dois dire qu'il y eut un projet de Festival dont le programme fut ébauché de la sorte :

Armide (Fragment).	LULLY
Fêtes d'Hébé —	RAMEAU
Armide —	GLUCK
La Flûte Enchantée	MOZART
Anacréon	GRÉTRY
Achille à Scyros (bacchanale)	CHERUBINI
Joseph	MÉHUL
La Vestale	SPONTINI
Le siège de Corinthe	ROSSINI
X...	HÉROLD
La Muette (chœur sans accompagnt)	AUBER
La Reine de Chypre	HALÉVY
Les Huguenots	MEYERBEER
Freyschütz	WEBER

On fit même quelques répétitions de chant...

Mais on en resta là!

L'occasion se présenta du dehors, où par suite de puissantes protections, l'escalier d'honneur, la salle, la scène furent accordés pour une soirée, donnée au bénéfice d'une institution, dont le caractère martial était sous le patronage du comité de l'œuvre des *Pupilles de la guerre*.

On exploita l'influence d'un nom illustre, d'un compositeur dont la *présence* serait un double attrait pour le public et pour les sujets, étoiles, artistes, tenant tous à honneur de se produire sous son commandement.

La soirée offrait d'ailleurs, entre autres attractions, un fragment de *Faust*, opéra non encore remonté, mais dont on annonçait prochainement la remise au répertoire, le « *Memorare* » du soldat (inédit), avec solo, chœur et orchestre, *Galia*, etc., dirigés par l'auteur.

Cependant les ordonnateurs de la fête furent déçus dans leur espoir. Survint un incident imprévu qui ne laissa pas que de porter un préjudice pécuniaire à la représentation. Quelques journaux alléguèrent ce motif.

Voici le fait raconté par le *Ménestrel* du 30 mai 1875.

« Nous disions que l'évènement de la représentation annoncée pour ce soir à l'Opéra, au bénéfice des *Pupilles de la guerre*, serait sans contredit, l'interprétation des deux tableaux de *Faust*, sous la direction de Ch. Gounod; mais nous avions compté sans la regrettable intervention des artistes de l'orchestre de l'Opéra. Ces messieurs s'appuyant sur une coutume surannée dont ils font une question de principe, ont cru devoir se refuser à l'honneur d'être conduits par l'auteur de *Faust*... Empressons-nous de constater que M. Deldevez n'est pour absolument rien dans ce conflit si complètement imprévu. Il

s'était au contraire fait un devoir et un plaisir d'offrir à l'auteur la direction de ses œuvres, ainsi qu'en témoigne la lettre suivante de Ch. Gounod :

« Paris le 25 mai 1875.

« Mon cher Deldevez,

« J'apprends que ces messieurs les musiciens de l'orchestre, désireux de conserver intact un principe qui, jusqu'ici, a régi inflexiblement l'exécution de toutes les œuvres à l'Opéra, verraient avec peine se produire une exception qui pourrait désormais être invoquée comme un précédent.

« Je m'empresse donc de laisser entre tes mains le bâton de l'orchestre que tu m'avais si affectueusement offert pour la direction d'une partie du programme de la soirée de gala qui doit avoir lieu le 30 de ce mois.

Bien à toi de cœur
Ch. Gounod. »

Quelques jours après le *Ménestrel* poursuivait ainsi :

« Ch. Gounod assistait comme compositeur à la répétition générale de cette soirée et, lorsqu'il a paru sur l'avant-scène, il a été de la part des musiciens de l'orchestre, l'objet d'une ovation des plus chaleureuses. — Vous voyez, mon cher Gounod, a dit ou à peu près M. Halanzier, vous voyez par l'accueil qui vous est fait ici que, dans tout ce qui s'est passé, il n'y a jamais eu rien qui pût être interprété contre vous personnellement, et que vous ne comptez dans l'orchestre de l'Opéra, comme dans toute la maison, que des admirateurs et des amis. »

Et plus loin :

«... Espérons qu'une fois tout ce bruit calmé, il en ressortira quelque chose de bon pour l'art et qu'en France, comme partout ailleurs, l'orchestre s'inclinera devant l'auteur; — surtout à l'occasion de représentations extraordinaires du genre de celle de ce soir. »

Cette prophétie du *Ménestrel* s'est entièrement réalisée. Désormais c'est un fait accompli, un usage modernisé par le progrès.

A cette soirée de gala avait précédé de quelques semaines le service funèbre d'Alphonse Royer, pour lequel M. Halanzier m'adressait les lignes suivantes :

« Mon cher Deldevez,

« Vous avez apris la mort d'Alphonse Royer. Le service a lieu demain matin à dix heures précises à l'église de la Trinité.

« Je vous prie d'être mon interprète auprès de MM. les artistes de votre orchestre et de leur dire de ma part que je compte sur leur concours pour donner, en cette douloureuse circonstance, une dernière marque de sympathie à l'homme distingué qui fut, pendant six ans, le Directeur de l'Opéra.

« Agréez...

HALANZIER.

12 avril 1875.

« Ordre du service :
De Profundis
Libera

Kyrie
Marche funèbre
Pie Jesu, par Faure
Andante de symphonie
Chœur »

V. — Enfin, vint le jour où je pris définitivement en main les répétitions de *Jeanne d'Arc*. Ce jour là je conduisis avec l'archet qui avait alors sa raison d'être, sa véritable influence, son initiative légitime.

L'ouvrage fut représenté le 5 avril 1875. L'année *italienne* (1874) est donc à déduire du temps que prirent les études à partir du jour où la première répétition d'ensemble eut lieu, le 21 octobre 1873, à l'ancien Opéra. En effet, il fallut tout recommencer. M^me^ Krauss, prenant le rôle de M^lle^ Devriès (qui quitta l'Opéra pour prendre le chemin de l'hyménée), Mermet avait eu tout le loisir pour revoir son instrumentation qu'il voulait mettre en rapport avec les exigences de la nouvelle salle et parer aux défectuosités de l'acoustique, disait-il. Je fus surpris de retrouver dans sa partition un air de ballet qui avait appartenu à son opéra de « *David* », [1] et que M. Pillet m'avais donné à orchestrer. Il était sûr de l'effet (eut-il la bonté de me dire), et ce morceau, ajoutait-il, trouve précisément sa place dans *Jeanne d'Arc*. Je me laissai convaincre, car, au moins lui, laissait mes trombones en place, non comme Halévy, qui les avait supprimés comme ayant fort à souffler dans tout l'opéra *(Charles VI)*.

Le ballet fut négligé, la première année de l'ouverture du Nouvel Opéra; — à part quelques actes de bal-

1. *David*, 3 actes, le 3 juin 1846.

lets donnés séparément comme aux Italiens (1874), tels que *La Source, Coppélia, Diavolina*, l'Opéra ne fut pas plus généreux; aucun autre ballet ne vit la rampe en 1875. Ce n'a été que le 14 juin 1876 qu'il se décida à monter un ouvrage nouveau : *Sylvia*, ballet en deux actes et trois tableaux de Léo Delibes.

Il faut reconnaître qu'aucune danseuse étoile ne figurait alors dans les cadres de l'Opéra. Il était réservé à la Sangalli de faire son apparition au Nouvel Opéra dans un ballet (*Sylvia*) qui fut spécialement écritpour elle. — C'est la première fois que l'on entendit un écho, dansé, en pizzicato.

Pour cet ouvrage, ainsi que pour le *Roi de Lahore* (comme on le verra plus loin), les auteurs soulevèrent une question qui ne pouvait qu'être appréciée et soutenue par le chef d'orchestre, mais résolue par le Directeur. Il s'agissait de dispositions particulières et d'une augmentation du personnel concernant l'orchestre, afin de ne point affecter un double emploi à quelques uns des exécutants. Voici la note des détails que m'adressait à ce sujet l'auteur Léo Delibes.

1° « *Un cor Solo sur le théâtre.* »

« Cet artiste devra être pris en plus des 4 cors de l'orchestre. Son rôle dans l'ouvrage est trés important et très étroitement lié au sujet du ballet. »

« Il faudrait que la personne chargée de cela fit les répétitions, la lecture et même une répétition de mise en scène, sans l'orchestre, pour bien régler la sonorité; »

2° « Je désirerais instamment avoir 4 *harpes*. Le caractère du sujet et celui de ma musique réclament ce supplément usité dans plusieurs ouvrages (surtout avec les proportions de la sonorité de la nouvelle salle) j'espère que vous n'y verrez pas d'obstacle; »

3° « Le 2e pupitre des cors est entièrement écrit pour 2 cors à pistons (il y a même un petit solo pour cet instrument dans le 3e acte.) Cette combinaison est employée fréquemment, n'est-ce-pas ? »

4° « J'ai écrit pour M. Mayeur un solo de *saxophone alto en mi bémol*; »

5° « Enfin, je désirerais pour un effet spécial ajouter, aux 3 timbales, *une petite timbale* imitant les tambours arabes — je l'ai demandée chez Martin et on doit nous l'apporter. J'espère que M. Cerclier ne fera pas de difficulté pour cela, surtout si vous lui en parlez; »

6° « En ajoutant le *tonnerre sur le théâtre* (qui je crois n'est pas de votre ressort) j'en aurai fini avec toutes les herbes de la Saint-Jean nécessaires pour la cuisine que j'entreprends en ce moment... »

Les conditions d'exécutions allant au delà des éléments ordinaires composant l'orchestre, réglées par les auteurs, lorqu'on n'a point comme Meyerbeer un traité en poche, semblent être acceptées dès les premières représentations; ensuite, après y avoir fait droit, elles disparaissent peu à peu, et l'on retombe dans les errements habituels.

La veille de la lecture du *Prophète*, à l'issue de la représentation, l'orchestre reçut l'ordre de rester en place. Nous vîmes le rideau se lever dans un silence solennel, et, apparaître, sur le théâtre, Meyerbeer accompagné du Directeur, Nestor Roqueplan. Après les saluts d'usage, c'est-à-dire les applaudissements sincères adressés au maître aimé, Meyerbeer s'informa auprès de Girard de l'emplacement qui devait être réservé pour la 3e *flûte* et la *clarinette basse* obligées dans l'ouvrage. On trouva, à la rigueur, la place pour la 3e *flûte*, — en ligne avec les deux flûtes ordinaires de l'orchestre, il ne

s'agissait pour cela faire que de supprimer *une entrée de faveur* — mais, quant à trouver à caser la clarinette basse — les archets largement déployés, les instruments posés, prêts à sonner, chacun s'appliquant à maintenir ses aises — ce fut une autre affaire, Nestor Roqueplan, d'un côté, invoquant l'impossibilité, Meyerbeer, de l'autre, montrant son traité signé. Enfin on finit par s'entendre. La clarinette vint se grouper auprès des bassons ; on déplaça un pupitre d'alto que l'on fit passer à la queue. Mais une fois le succès de l'ouvrage assuré, ce qui ne tarda pas, les choses reprirent leur coutume, à savoir, 2 flûtes à l'orchestre, à demeure ; la clarinette basse n'arrivant que pour le 4e et le 5e acte.

Ajoutez à ces deux ouvrages nouveaux, deux soirées d'extra :

1° Une représentation donnée le 15 février au profit des familles victimes de la catastrophe de Saint-Étienne, composée d'un spectacle dit « coupé » dans lequel trouvèrent naturellement place des fragments de nos chefs-d'œuvre lyriques et leur principaux interprètes.

— Programme : Ouverture d'*Oberon*, 2e acte de *Don Juan*, 2e et 3e actes d'*Hamlet*, 5e acte de *Faust*, 1er tableau du 2e acte de *La Source* ;

2° Le 25 avril, une représentation au bénéfice des victimes de l'incendie du théâtre des Arts à Rouen, — M. Halanzier se souvenant qu'il avait été, pendant trois années, directeur à Rouen.

Voilà le bagage de 1876, après une année stérile.

VI. — L'année 1877 compte un ouvrage nouveau et une reprise : *le Roi de Lahore* et *la Reine de Chypre*, deux ouvrages qui furent couronnés par le succès.

Comme je voulais prévenir le retour de quelque incident, dans le cours des répétitions du *Roi de Lahore* je profitai de l'occasion qui se présenta dès la première répétition, à laquelle j'assistais, moi et mon archet, pour rassurer les sujets sur la nature de mes intentions à leur égard, qui loin de leur être contraires étaient tout à leur avantage.

Ce fut à propos d'un passage qu'un chanteur élargissait outre mesure ; je dis à Massenet qui se trouvait près de moi qu'il ferait bien d'indiquer sur les parties d'orchestre ce *ritardando*, de l'accompagner soit de *molto*, soit de *moltissimo*, selon le degré du retard qu'il désirait. Sur ce, le susdit chanteur s'interrompant me dit qu'il chanterait comme il lui conviendrait, que je n'avais à m'occuper que d'une chose : le suivre.

— Mais c'est précisément ce que je demande à l'auteur en ce moment, — répliquai-je — de préciser le caractère de *rallentendo* afin que vous soyez entièrement libre.

Il faut dire que nous étions en délicatesse, depuis une précédente répétition, où j'avais eu le tort de blâmer un point d'orgue trop prolongé, surtout venant après une vélocité de trait qui rendait plus sensible encore la tenue exagérée de l'avant dernière note de la phrase.

— Il faut bien faire son petit effet, me dit-il.

Après quoi je répliquai, il est vrai :

— Un effet !... un effet de mauvais goût.

Là dessus, il prétendit que je devais le suivre, sans nulle observation, lorsqu'il chantait seul, — et lui, me suivre, quand c'était dans l'ensemble.

L'autorité du chef d'orchestre était bien aventurée, comme on voit.

Et voilà ce qui avait été cause de notre brouille mo-

mentanée. Ce léger nuage se dissippa et l'horizon s'éclaircit. Comme par le passé, nous fûmes amis.

Les répétitions marchèrent sans encombre, de concours avec les représentations, les débuts, les rentrées, jusqu'au 27 avril 1877, jour de la première du « *Roi de Lahore* » opéra en cinq actes de MM. Massenet et Gallet.

Au sujet de cet opéra, l'administration me communiqua une liste, dressée par l'auteur, des instruments que comprenait sa partition.

En voici le relevé :

« Orchestre du *Roi de Lahore.*

— 2 Flûtes (1 grande, 1 petite ou grande).
— 2 Hautbois (le 1er joue le cor anglais).
— 2 Clarinettes.
— 2 Saxophones.
— 4 Bassons.
— 4 Cors ordinaires.
— 2 Cornets à pistons.
— 2 Trompettes ordinaires et à pistons.
— 3 Trombones.
— 1 4e Trombone.
— 1 Ophycléïde.
— 1 Contre-basse en si bémol.
— 1 Timbalier.
— 1 Tambour militaire.
1 Triangle, tambour indien (même pupitre).
1 Jeu de timbres.
— 1 Grosse caisse.
— 1 Cymbalier.
— 4 Harpes. »

Il y avait donc nécessité de recourir à des externes, afin d'assurer le service de certains instruments affectés

à un même exécutant, la composition générale de l'orchestre de l'Opéra étant :

12 1ers Violons.		1 1er Violon.
11 2es —	3 Trombones.	1 2e —
8 Altos.	1 Ophycléïde.	1 Alto.
10 Violoncelles.	4 Harpes.	1 Violoncelle.
8 Contrebasses.	1 Timbalier.	1 Contrebasse.
2 Flûtes.	1 Grosse caisse.	1 Flûte.
2 Hautbois.	1 Cymbalier.	1 Hautbois.
2 Clarinettes.	1 Tambour.	1 Clarinette.
4 Bassons.	1 Triangle.	2 Cors.
4 Cors.	1 Tuba.	1 Trompette.
4 Trompettes.	2 Saxophones.	11 En réserve.
	83 Actifs.	TOTAL : 94 exécutants.

Cette nécessité devenait urgente par le fait d'une absence imprévue de l'un des exécutants multiples. Une lettre du maître adressée à M. Mayer, régisseur général de la scène en fera comprendre l'importance.

« Cher Monsieur Mayer,

« Je viens vous rappeler que j'ai remis à l'Opéra une note indiquant *les instrumentistes auxiliaires* qui sont d'une *absolue nécessité* dans l'exécution de mon ouvrage.

« Il faudrait pour exécuter ces parties d'orchestre des *artistes externes*.

Deux saxophones.
Un trombone.
Une contre-basse Sax. } 4 exécutants dans l'orchestre.

« Le *jeu de timbres* n'a pas été joué à la répétition de mardi — il serait utile de le posséder demain soir...

« Croyez, cher Monsieur Mayer...

« J. MASSENET. »

Paris, 9 mai 77.

Des non présences devaient également se produire dans le service des externes.

Le fait ne fut signalé dans une lettre de l'auteur :

« Vendredi soir 23 mars 77.

« Cher maître,

« Voici la carte et l'avis que je reçois à l'instant. —

— R. sera absent le samedi et le dimanche, ci-joint l'adresse des clarinettistes : etc. —

« Cela devait nécessairement arriver et arrivera plus d'une fois peut-être, hélas !...

« La même absence se produira pour le 4e trombone tant, qu'à l'Opéra, les précautions ne seront pas prises.

« J. MASSENET. »

D'un autre côté le service des harpistes sur le théâtre occasionnait des réclamations auxquelles il était juste de faire droit. Elles étaient à mon adresse.

« Monsieur,

« Nous venons soumettre à votre juste appréciation la demande qu'on veuille bien nous faire porter nos harpes, quand nous avons à monter sur le théâtre. . . . . .

« Nous vous rappellerons, Monsieur, que cet usage existait, dans l'*Africaine* et dans la *Coupe du Roi de Thulé*; qu'il existe dans d'autres théâtres et maintenant que la

distance est encore plus grande, notre réclamation nous semble d'autant plus fondée.

« Confiant...

« 25 mars 1877.

Signé :
« E. N. — H. T. — G. »

Après ces détails matériels vint le tour des remarques sur l'exécution, communiquées au chef d'orchestre par *son musicien* et *affectueux auteur*, Massenet.

J'en extrais quelques-unes qui donneront une idée de la minutie apportée à certains détails. Cela, du reste, était naturel et fort juste, mais pas toujours aisé à observer. On en jugera :

ACTE 1er.

n° 1. Introduction et chœur.

— Rideau à indiquer — Récit de Timour.

n° 2. Scène et Duo

— Toutes les fins de phrase sans attendre la résolution.
— Rideau sur la dernière note du chant.

n° 3. Chœur des Prêtresses.

— Les harpes plus en dehors — surtout à la reprise.

n° 4. Duo.

— Le récit de Sita — Violon solo, *sourdine.*
— Les accords F et secs... dans l'ensemble du duo et surtout la strette.
— Sur les *non* de Sita, l'attaque DE SUITE.
— Presque *couper* le dernier silence pour attaquer.

n° 5. *Finale.*

— Le chœur d'entrée : « *Le bronze a vibré dans l'espace* », au début : un peu trop serré — le mouvement de la reprise m'a toujours paru être le vrai —

Début de l'ensemble *mi b*, phrase d'Alim, mouvement incertain de la part de tous!...

— A l'entrée du Roi : sur les mots : *à mort*, il y a toujours crainte ou surprise dans l'attaque *forte* de l'orchestre et les huit coups de grosse caisse.

ACTE 2e

n° 6. *Scènes des Echecs.*

— Très difficile d'exécution pour les choryphées, aussi faudra-t-il les aider le plus possible!

— Le mouvement du trois-quatre dansant pourrait être maintenu relativement calme et monotone jusqu'à ces mots: « Le Roi noir se conduit bravement! » là, il sera absolument utile de serrer la mesure afin d'aider les choryphées qui ont une tendance à presser à *cause de la parole.*

n° 7. *Duo nocturne.*

— Plus de calme! — Je l'ai demandé aux artistes du chant, et je désirerais les trois notes doubles croches moins *trémolo.*

— Dans la phrase de Sita, en *ré majeur*, « Il va connaître, enfin » je voudrais malgré la liaison (sur les noires) indiquée dans ma partition, que les quatre noires de l'accompagnement fussent moins attachées les unes aux autres — je dis cela sans demander quatre coups d'archet!..

— Éteindre un peu les tenues d'harmonie pendant cette même phrase — après, à la reprise du trois-quatre, au contraire, plus de son, etc., etc., etc.

Et il y a quinze numéros dans la partition!

Pour exprimer toutes ces intentions, il faudrait pouvoir répéter, musicalement, un ouvrage de cet importance autrement que cela se fait, comme par exemple, on répète une symphonie en présence de l'auteur, où celui-ci peut à tout instant communiquer son impression. Mais en répétition générale au théâtre, avec les obligations de la scène, des sujets, de tout le personnel, il est bien difficile d'aller toujours au fond des choses avec une telle minutie.

Cependant la dernière lettre du maître constate que l'on a du moins fait tous ses efforts pour le contenter.

« Paris, 28 avril 1877.

« Cher Maître,

« Ces quelques mots ne sont pas une formule officielle et convenue de mes remerciements.

« C'est du plus profond de mon cœur que je vous exprime, à vous, et à ces messieurs de l'orchestre de l'Opéra, mon entière reconnaissance.

« Jamais un seul instant leur sympathie ne s'est démentie pendant ces longues répétitions, et je vous dois à tous l'honneur inappréciable d'avoir *les premiers* donné au public le signal de l'accueil bienveillant fait à mon ouvrage.

« Je pense encore avec émotion à cette admirable exécution... Je vous embrasse et je serre affectueusement les mains de ceux qui m'ont si vaillamment soutenu!...

« J. Massenet. »

Il me revient en mémoire un fait à propos de la répétition générale de *Charles VI*, opéra d'Halévy, représenté le 15 mars 1843. Ce souvenir, en même temps

qu'il offre un sujet de comparaison, se rattache à un épisode dont la relation fera une diversion avec la fin du récit qu'il me reste à faire.

L'air d'*Odette* (l'andante), au 4e acte, fut conçu dès l'origine avec un accompagnement de violon solo.

A une fête artistique (qu'aucun souverain ne pourrait reproduire, a dit Meifred), donnée quelques jours avant, chez Habeneck, le mardi-gras — et à laquelle je reviendrai tout à l'heure — la Stoltz décida Habeneck à se charger du solo de violon.

Aussi fûmes-nous surpris, dans l'entr'acte, de rencontrer notre chef au foyer, se promenant de long en large, préludant, se mettant en doigts les principaux passages qu'il allait exécuter. — On voit combien étaient moindres les préoccupations de la direction, à cette époque.

Ce fut, toujours est-il, une curieuse chose que de voir le chef d'orchestre armé d'un violon — l'étant déjà de l'archet — laisser à l'abandon son orchestre le suivre, en l'écoutant, sans indication de mesure.

Une fois cette satisfaction donnée au caprice de la *prima donna*, et peut-être aussi pour ne pas laisser prise à la critique, le solo fut remplacé, à la représentation, par une ritournelle d'harmonie. Il n'y avait là plus rien d'extra.

Mais ce ne fut point comme à la soirée du mardi-gras. M'y voici revenu.

— Petit! — me dit mon maître — tu viendras demain à une heure à l'Opéra pour choisir ton costume.

J'appris ainsi ma coopération à l'exécution.

Le programme contenu dans une affiche monstre, rédigée en termes mirobolants empruntés au vocabulaire des bals de l'Opéra, se composait des numéros sui-

vants, en forme de réclame, comme des coups de grosse caisse !

1° La « *Raillerie musicale* » de Mozart, exécutée par Habeneck, en Fontanarose, du *Philtre ;* moi, en incroyable, du *Serment* — avec perruque *noire*, collet... on n'en parlait pas encore, culotte courte jaune, bas bleus, cravatte blanche, nœud et jabot étoffés compromettant ma tenue de violoniste. Cet accoutrement me déguisait à un tel point, que, ni Halévy, ni la Stoltz ne purent me reconnaître. — Des autres exécutants la mémoire me fait défaut, si ce n'est, cependant, Rousselot le cor, en moine des *Huguenots.*

2° Duo de chant, du *Philtre*, avec paroles mélangées, et jeu de physionomie à l'avenant.

GUILLAUME

« Un seul mot par pitié!

THÉRÈSE

Non vraiment, et pour cause.
« Entendre soupirer me devient odieux.

GUILLAUME

« Eh! puis-je, hélas, faire autre chose?
« Je voudrais fuir et ne le peux!
— Ah! tu pus...
— Ah! je sens .. battre mon cœur!

3° Duo burlesque pour clarinette et flûte, exécuté par Habeneck (toujours en Fontanarose), imitant les *couacs* de Dacosta, et Tulou, en apothicaire, faisant sortir de

son instrument, non des sons mélodieux, mais une... seringue, au milieu d'un fou rire général.

Ce dont on ne peut que se faire une idée bien imparfaite, c'est de l'exécution.

En présence d'un auditoire composé d'illustrations de tout genre, elle fut d'une fantaisie remarquable, mêlée au plus haut comique, sans exclure ni le bon goût ni la virtuosité du maître, qui justifiait admirablement les paroles de cet « enchanteur fameux » dont le refrain était, comme dans le *Philtre :* « Approchez tous, venez m'entendre ».

Dans le point d'orgue de la « *Raillerie* », il fut étourdissant ! Et les spectateurs de le saluer de leurs bravos en agitant leurs mouchoirs à la sortie, en répétant : « Honneur ! honneur à Monseigneur Habeneck ! »

VII. — Encore quelques semaines et je touchais à une époque critique, à une date qui bien des fois m'a fait songer, me recueillir, prendre une résolution, puis y renoncer, mais revenir toujours à une idée fixe qui devait aboutir à une détermination définitive : ma démission.

En effet, le 31 mai était proche.

On a vu déjà que ce jour avait été bien des fois invoqué pour mettre un terme à des tribulations sans cesse éprouvées, et que j'ai consignées dans la première partie de ma longue carrière à l'Opéra. Aussi n'avais-je pu dépasser l'année 1870 pour me démettre de mes fonctions de sous-chef d'orchestre. Mais des événements imprévus reculèrent d'une année (1er octobre 1871), le court espace durant lequel je recouvrai ma liberté. Car aussitôt rentré à l'Opéra, comme 1er chef, d'autres sou-

cis, des préoccupations différentes, ne tardèrent point à envahir mon cerveau, jusqu'à l'époque où je trouvai la mesure comble, et me décidai à donner définitivement ma démission. La première fois j'avais lutté de 50 à 53 ans, âge auquel j'étais arrivé ; cette fois-ci je ne tergiversai point, j'allai carrément remettre ma démission entre les mains du Directeur, M. Halanzier. Voici la lettre dont je m'étais fait porteur :

« Monsieur le Directeur,

« L'heure de la retraite a sonné pour moi ! J'ai atteint l'âge de 60 ans et je compte, quarante-quatre années de service.

« Permettez-moi, Monsieur, de vous exprimer ma reconnaissance bien sincère. En m'accueillant à l'Opéra, vous m'avez permis d'arriver à la position qu'ont occupée mes maîtres. Je ne l'oublierai pas.

« Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mon respect et de mon entier dévouement.

« E. Deldevez.
1er *Chef d'orchestre de l'Opéra.* »

Ce 1er juin 1877.

Dans l'entretien que j'eus avec M. le Directeur, il ne fut nullement question du motif qui me faisait dessaisir de mes fonctions de chef d'orchestre. J'invoquai une cause de santé, la fatigue du service, le désir de me consacrer uniquement à la Société des Concerts. Du reste je comptais rester six mois encore, et remonter la *Reine de Chypre ;* j'entendais user de mon droit en me retirant de mon plein gré. Et, ajoutai-je, en prenant congé de M. le Directeur, je n'ai parlé à *personne* de ma décision,

afin de vous laisser libre d'agir quand il vous conviendra.

En effet, je n'avais aucune raison de convenance à considérer, pour procéder autrement, et j'eusse été fort embarrassé de donner verbalement les vraies causes de ma démission.

Pour expliquer les raisons qui m'ont amené à cette détermination, et en apprécier la nature, il faut tout d'abord tenir compte des quarante-quatre années de service effectif passées à l'Opéra.

On a vu, dès mes débuts, l'ambition que l'étude de mon propre maître Habeneck et de son successeur Girard avait fait naître en moi; le désir de les imiter, d'approcher d'eux le plus possible, afin d'être digne un jour de conquérir la situation qu'ils occupaient, et dont le prestige avait ébloui mes premiers rêves de jeunesse. — On a vu les encouragements qui me furent témoignés, les premières réussites que j'obtins dans la voie qui s'ouvrait devant moi, ma nomination de 3e chef, laquelle devait soutenir ma persévérance. — On a suivi avec moi le cours des petites misères, des embûches dont j'ai trouvé la route parsemée, jusqu'à ce qu'enfin, désespérant de fléchir la rigueur des intéressés à me barrer le passage, je fus contraint à me déclarer vaincu. Je cédai devant la ténacité du sort. Je disparus un moment de la scène, mais pour y reparaître bientôt.

Je fus donc rappelé par les artistes, mes anciens collègues, et agréé par M. Halanzier, à qui je dois d'être parvenu au terme de mes espérances.

Mais auparavant, j'ai eu bien souvent l'occasion de me plaindre des changements qui se sont produits parce qu'on est convenu d'appeler le progrès.

Eh bien ! maintenant que me voici arrivé à la situa-

tion qu'occupait Haberneck, mon maître, je me plains de ne pas retrouver les choses en leur état primitif où s'est portée mon ambition. Le chef d'orchestre n'a plus la même considération qu'autrefois ; — Les premiers sujets sont devenus des maîtres qui loin d'obéir, commandent; — les chefs de parties dirigent d'une manière absolue; — les auteurs eux-mêmes ont dérogé à l'ordre hiérarchique en se faisant chefs d'orchestre!

On a vu, cependant, que sous ma direction, les artistes se sont réfusés à l'honneur d'être dirigés même par mon ami Gounod! Il est vrai qu'il a pris sa revanche depuis, à la 500e de *Faust*!

Ici, il n'y avait point d'exemple à invoquer : Meyerbeer ayant dit qu « 'il donnait son œuvre au public, mais qu'il ne livrait pas sa personne » ; et Rossini, du haut du balcon de son hotel de la Chaussée-d'Antin, saluant les artistes de l'orchestre venus, après la représentation de l'opéra, jouer sous ses fenêtres, dans sa cour, l'ouverture de *Guillaume-Tell*.

Depuis, les musiciens d'orchestre ont pris des prérogatives ignorées jusqu'alors : comme de régler eux-mêmes, leur service, celui des remplaçants, ainsi que leurs congés, et cela, sans égard à la nature des répétitions et des représentations... que par rares exceptions. — Et, de plus, je me plains que dans la question de l'augmentation des appointements, on ait donné satisfaction aux délégués et non au chef d'orchestre. C'était le moins qu'on pût faire, car la question financière les avait exclu, *les chefs d'orchestre*. — Je me plains de l'emploi de la musique *gravée* pour l'orchestre ; du manque de soin et d'exactitude dans le collationnage. — Je me plains que le service journalier du chef d'orchestre soit surchargé de manière à confondre ce dernier avec un simple répé-

titeur. Veut-on l'exemple d'une journée bien remplie? Voici :

« *Répétition*, le mercredi 2 mai 1877.
à 1 heure. Foyer, *Le Roi* 4e et 5e actes, *ensemble;*
à 1 heure et quart. Salle nº 2. M. ***
à 1 heure et demie — Mlle ***
à 2 heures — *Faust* (Siébel).

Spectacle.

Le 2, à 8 heures. *Le Roi.* »

Du reste, pas autre chose qu'une simple question d'*archet!* — Je me plains... etc., etc.

Après l'exposé de ces griefs, qu'on me demande encore quel a été le vrai motif de ma démission ? Je répondrai : la lassitude !... Et je n'en éprouvai aucun regret, car après comme avant je devais être le jouet des menées sourdes tramées dans l'ombre.

On vient de voir quel a été mon procédé pour donner ma démission, laissant M. Halanzier maître de la faire connaître. Eh bien ! ce ne fut que le 5 juillet suivant que la nouvelle venant de l'administration parut dans les journaux [1]. Et voici comment :

Il était annoncé la nomination de M. Ch. Lamoureux comme 1er chef d'orchestre de l'Opéra, en remplacement de M. Deldevez *démissionnaire*. Il était laissé au choix, selon la disposition qu'on avait à mon égard, la faculté d'interpréter le fait par une substitution de mot. On pouvait aisément s'y laisser prendre. Le tour était joué habilement, on en conviendra.

1. (Voir l'*Estafette*, l'*Événement*, etc. du 5 juillet 1877).

Aussi malgré la reconnaissance vouée à M. Halanzier de m'avoir accepté pour succéder à George Hainl, c'est le plus grand grief que j'aie eu contre lui. Il devait tout au moins, pour répondre à ma franchise, à ma loyauté, annoncer ma démission, avant que de produire le nom de mon successeur. C'eût été suivre la logique des faits, l'expression de la vérité.

Je me souviendrai toujours du jour où, le matin, lisant le journal dans mon lit, j'appris que j'étais remplacé, avant même que ma démission ne fut connue.

Le soir, dès que j'arrivai à l'Opéra, Napias m'informa du désir de MM. les artistes de m'entretenir dans un entr'acte. Je leur exprimai mon étonnement, qu'ils partagaient tous également, de voir avec quelle indifférence j'étais traité par l'administration. L'embarras même que me causait cette brusque décision directoriale contribua, j'en suis certain, à faire naître le doute sur la nature de ma démission.

Les journaux de musique — *le Ménestrel* entre autres — donnèrent, quelques jours après, un tour de vérité à leur rédaction.

« *Ménestrel*, le 8 juillet 1877.

« Une nouvelle importante nous arrive de l'Opéra. M. Ch. Lamoureux est nommé premier chef d'orchestre en remplacement de M. Deldevez qui a demandé — pour cause de santé — sa retraite, voulant désormais consacrer toutes ses forces au Conservatoire et à la Société des Concerts. »

Une simple inversion suffisait pour donner, à la *dé-*

mission, la priorité du fait accompli trente-cinq jours auparavant la *nomination.*

Huit jours après, on en apprenait un peu plus.

Dans le même journal (*le Ménestrel*), on lisait :

« Les répétitions d'ensemble de la *Reine de Chypre* sont commencées sous la direction de M. Deldevez et donnent les meilleurs résultats.

« C'est l'occasion d'annoncer que M. Deldevez n'abdiquera le sceptre orchestral de notre académie nationale de musique qu'au mois de décembre prochain, sauf le cas d'exigences de santé. Il a donné sa démission en juin dernier, dans les conditions réglementaire des six mois. »

— Il y a peut-être un peu d'exagération dans l'importance attribuée aux notes (communiquées) des journaux. Mais le souvenir des faits, tels qu'ils se sont accomplis, n'a pas atténué l'effet du ressentiment que j'en ai éprouvé, lorsqu'après plus d'un mois écoulé sans entendre parler de rien, la brusque apparition de l'annonce vint mettre en présence *deux nouvelles* auxquelles on ne s'attendait certes point : ma démission et mon remplacement.

VIII. — Des six mois que je devais à l'administration de l'Opéra pour me libérer, un s'était écoulé, comme on a vu, dans le silence le plus absolu de part et d'autres ; le second se passa en répétitions suivies de la *Reine de Chypre.* Je ne pouvais me dégager des assiduités auxquelles j'étais en butte pour des convocations de toute sorte, aussi bien d'importantes que de superflues, — des répétitions du genre de celles où la présence de l'*archet* était tout.

Vers la fin des études et quelques jours avant la première représentation, je fus surpris de recevoir la lettre ci-incluse de M. le régisseur général de la scène.

« Monsieur Deldevez,

« La répétition que nous venons de terminer a eu lieu sans chef d'orchestre, M. Altès lui-même ne s'y est pas rendu.

« M. Halanzier à qui je viens de faire connaître cette absence en a été trés étonné et très affecté.

« Veuillez, je vous prie, me faire savoir le motif qui vous a empêché de vous rendre à cette convocation.

« Agréez...

A. Mayer.

« 29 juillet 1877 »

Mon bulletin de convocation portait ces simples mots : « Répétition le dimanche 29 juillet, midi 3/4, M. Salomon. »

C'était le troisième ou le quatrième du même genre.

M. Salomon répétait, en effet, comme *double* les scènes de Gérard ; — rôle que je ne me rappelle pas lui avoir vu jouer. Cela se passait huit jours avant la première de la *Reine de Chypre*. Et puis une répétition de scènes d'un rôle isolé, comprenant un seul sujet, regarde plus particulièrement le chef de chant. — Et comme le temps ne nous faisait pas défaut, je jugeai, il est probable, qu'il n'y avait pas péril à ajourner ma présence. — Cet incident vint se mêler au coup de feu des dernières répétitions d'un grand ouvrage à la veille d'être représenté.

C'est alors le moment d'une avalanche de bulletins,

de rendez-vous, de notes prises pendant l'exécution, du genre de celles-ci, par exemple.

« Bulletin n° 1.
M. Deldevez — *La Reine de Chypre.*

1er acte.

— Le rideau a été levé trop tard après l'introduction.

— Penser à ce qu'il y a à faire pour l'attaque des tambours au 4e acte.
« Bulletin n° 2.
— Sur les mots : A Chypre, dits par Mocénigo, faire baisser le rideau du 2e acte.
« Bulletin n° 3.

5e acte.

Changement á vue.

— Le changement à vue s'effectue sur un coup de timbre.
— Lorsque ce changement sera à peu près terminé, *un second* coup de timbre sera donné par le machiniste et ce second coup sera le signal pour attaquer la musique d'entr'acte (n° 27 de la partition au piano).
« Bulletin n° 4
— Il est entendu qu'à la répétition de ce soir, M. Deldevez pourra interrompre et faire recommencer autant qu'il le jugera nécessaire,
— Faire lever et baisser le rideau d'avant-scène. »

Le « jeu de rideau » constitue ainsi une partie musicalement écrite, venant, comme celle de la grosse caisse, se superposer sur l'ensemble noté de la partition ; son exécution est confiée, aujourd'hui, au chef d'orches-

tre. — L'étude du rideau entre désormais dans celle du doigté du chef d'orchestre.

En effet, tel chef d'orchestre se distingue par une légèreté de main se posant sur le bouton électrique, tel autre, par un mouvement gracieux du corps se penchant vers le susdit bouton, sans compromettre toutefois la marche de la mesure, etc.

Mais, à ces qualités physiques, d'autres se commandent impérieusement : l'attaque du bouton, la résolution du rideau sur tel accord précis de la mesure, ces points, aussi importants que la justesse, réclament une très grande habileté de la part de l'exécutant dans la préparation vigoureuse, ou soutenue, de l'une ou de l'autre espèce d'accent. En effet, cela exige une prévoyance, un tact tout particulier dans les cas imprévus, qui correspondent parfois à certains traits de génie. Le chef d'orchestre n'est plus un simple moteur faisant marcher l'exécution, mais un exécutant lui-même, et comme tel soumis au soin que réclame la nature de l'instrument. L'instrumentiste peut faire tort au batteur de mesure comme celui-ci nuire au premier.

Avant ce progrès accompli par M. Charles Garnier, les choses se passaient différemment rue Le Peletier.

Le chef de chant à qui incombe la surveillance de l'exécution sur la scène, de l'entrée des sujets, de la direction de toute musique sur le théâtre, de tout instrument dans la coulisse, des coups de tam-tam, des cloches, maître souverain de l'orgue, à ces nombreux fonctionnements, à ces diverses cordes à son arc, s'ajoutait encore la direction de la manœuvre du rideau.

De planton dès les trois coups frappés jusqu'à la fin de l'opéra, il exerce le commandement du rideau avec une certaine solennité attachée par tradition aux attri-

butions du chef de service. Aussi le voit-on seul sur le théâtre pendant l'ouverture, après que les paroles sacramentelles du régisseur : « Place au théâtre » ont fait disparaître les personnes étrangères à la scène, — à part quelques intimes, des abonnés, des auteurs, des musiciens auxquels le chef de chant adresse courtoisement un avertissement en se retirant lui-même dans la coulisse : « Plus que quelques mesures, Messieurs ! » Enfin arrivé au moment précis, c'est alors qu'il commande au chef machiniste le lever ou le baisser du rideau par ce seul mot : « Allez ! » — Et c'est ainsi que mainte et mainte fois j'ai vu procéder mes amis Vauthrot et Sacré.

Je ne sais comment Habeneck et Girard eussent accepté le progrès actuel (qui, soit dit en passant n'a rien de musical)? Bien certainement, il leur eût été à charge et s'en seraient péniblement tirés, s'ils ne s'y fussent opposés. Il est donc naturel que j'aie hérité de cette contrainte occasionnée par une pareille sujétion, — une préoccupation qui me fit, une nuit, rêver que j'avais oublié de faire baisser le rideau à la fin du spectacle !

Le temps approchait où mon service réglementaire dû à l'administration allait prendre fin. Le mois de novembre était arrivé sans nouveaux incidents, sauf une légère indisposition qui me retint à la chambre une ou deux semaines. Lorsque je fus sur pied, il ne s'en fallait que de quelques jours pour atteindre à l'échéance. Je fus amicalement informé que MM. les artistes de l'orchestre attendaient ma dernière représentation pour me faire une ovation, et me témoigner leur sympathie par un adieu qui m'eût certes touché profondément. Je voulus éviter une émotion que je redoutais en face d'une pareille épreuve. J'en fis part à M. le Directeur, qui, comprenant

mon trouble, à l'idée d'une telle séparation, me fit gracieusement remise des quelques jours qui me restaient à faire.

Ce fut ainsi, en silence, et étant parvenu à l'expiration du temps exigé par le règlement, que je quittai l'Opéra après quarante-quatre ans de service!

CHAPITRE V

DE L'ALTÉRATION DES MOUVEMENTS.

Dans ma longue carrière, à l'Opéra, de 1833 à 1878, pendant ces longs états de service dont j'ai passé la revue, bien des faits, que le souvenir m'a permis de rapporter, se sont accomplis. L'un des plus graves, sans contredit, c'est l'altération des mouvements qui a commencé à s'introduire, lors de l'apparition de Duprez, en 1837. Il en convient dans ses « Souvenirs d'un chanteur » ; il va même un peu loin, à l'aveuglette, lorsqu'il parle d'Habeneck.

« ... Habeneck lui-même, dit-il, notre chef d'orchestre, quoique connu pour sa brusquerie et son opiniâtre volonté, ne me fit jamais d'opposition quand j'imposai à son orchestre tel ou tel mouvement dans l'exécution d'un morceau. Ses musiciens le lui reprochèrent au moment de mes débuts, se plaignant de ce que je me permettais de changer leurs habitudes. « Laissez-le faire et suivez-le, répondit Habeneck; celui-là va où il veut, mais il sait où il va. »

C'était aussi le commencement du règne des gros appointements... Que pouvait alors Habeneck? Quelle opposition manifester en présence d'un succès aussi éclatant, obtenu par des moyens qui ne pouvaient se plier aux traditions qu'on était en droit d'imposer?

Aussi le laissa-t-il aller où il prétendait savoir aller,

toutefois, en le comparant, en scène, à un garde national jouant au soldat.

C'est dans la manière de « chanter » le récitatif que le mouvement subit une tranformation générale. Le débit ne pouvait subsister à côté de cette diction chantante, et il fallait dès lors tout rapporter au nouveau mode qui une fois introduit allait faire école.

Aussi, ses partenaires lui donnant la réplique, se virent-ils contraints de l'imiter dans son langage emphatique. Et c'était là la voix qu'il s'était formée ! — Cette voix serait obtenue sur un Maggini, par exemple, si, au lieu des cordes ordinaires, on doublait la grosseur de chacune d'elles. Le son serait plus puissant, plus rond, mais il aurait plus de peine à sortir de l'instrument ; il faudrait le faire mouvoir plus lentement, contracter un effort pour produire chaque note avec sa puissance relative, — surtout les notes élevées exigeant un plus grand temps pour y atteindre.

On comprendra facilement cette comparaison en prenant pour exemple, comme trait analogue, la fameuse gamme de l'*ut* de poitrine, qui termine l'air d'Arnold, de *Guillaume-Tell*, par une augmentation de valeur, telle que : noires, blanches, ronde

Trompons l'espérance homici-de ar-ra-chons...

Je me souviens d'une plaisanterie d'orchestre qui caractérise d'une façon joyeuse, réservée à la jeunesse, un point non moins remarquable. Dans le récitatif du premier acte, lorsque, après le chœur d'introduction, Arnold se trouve enfin seul, l'attention du public était extrême, silencieuse, anxieuse aux premiers sons de

voix du débutant sur lequel toutes les lorgnettes étaient braquées. C'est alors qu'un mouvement plus large, qu'une diction compassée dans la prononciation des syllabes, les accords du récit eux-mêmes plus espacés — point de départ des altérations successives qui allaient se produire — s'établissaient dans les accents sonores des nouveaux moyens faisant entendre : « *Il me par-le-d'hymen, ja... mais*, jamais le mien ! » Eh bien! pour combler le vide qui se produisait entre ja... mais, armé de mon mouchoir, j'attendais le moment venir pour le saisir au vol, et alors j'avais le temps d'accomplir un acte nécessité par la nature, entre les deux syllabes, sans que je perdisse une note par le faible bruit que j'occasionais. Cette épreuve renouvelée avait toujours un égal succès parmi les jeunes têtes des musiciens de l'orchestre.

Je me souviens encore, dans le récitatif du duo du 2e acte : « Ma présence pour vous est peut-être un outrage », de la difficulté qu'éprouvait Mathilde pour répondre ce seul mot : *Restez*, aux derniers accents prononcés par Arnold : « *Dites un mot.* » — A cette époque je concourais à l'Institut, et, chaque fois que j'allais chez Mme Dorus-Gras qui avait la bonté de chanter ma cantate, la lui faire répéter, nous commencions et finissions la séance toujours par : *restez*. Les études consistaient à donner le plus d'ampleur possible à ce mot, sans lui ôter de sa tendresse, de *rester* de plus en plus sur la première syllabe *res... tez*, afin d'être au diapason métronomique. Et il est à remarquer que la lenteur de la diction nécessitait quelques changements de prosodie, de notes même, aux récitatifs, un parler plus mélodique aux endroits qui étaient véritablement *chantés*. Tels que : *di-tes un mot* (si, do, ré, mi b, au lieu de

ré, ré, ré, mi, b) ; ainsi que dans le récit du trio « Mais de quel droit votre aveugle furie », etc.

J'avais été présenté à Halévy, pour entrer dans sa classe, par un de mes amis, mon camarade Leudet, et, un jour me trouvant chez mon maître qui demeurait alors au coin de la rue Papillon, Wartel arriva tout effaré encore sous le coup de l'émotion produite, par Duprez qu'il venait d'entendre. Après l'énumération de ses qualités, de sa manière de phraser, de sa diction large et pesante, Halévy s'inquiéta de suite de la durée que prendraient les représentations.

La Juive, effectivement, commença un quart d'heure plus tôt et finit un quart d'heure plus tard.

Le morceau d'ensemble, ainsi que l'air de la *Pâque*, entre autres, étaient rétablis. — Un auteur est toujours flatté que l'on revienne à ses intentions premières ; et le succès du chanteur rejaillissait sur le compositeur. Mais si Halévy sauta au cou de Duprez le jour où ce dernier lui proposa de rétablir la scène de la *Pâque* comme d'origine, ce ne fut certes pas comme témoignage de son appréciation et de sa sympathie pour la façon lente et dépourvue de rythme avec laquelle le chanteur étalait ses sons, sans nul souci de la mesure, mais complaisamment pour ses belles notes, et au détriment de la carrure de la phrase. Ce n'était point là une interprétation exacte, fidèle de la pensée intime de l'auteur, ni pour le *ritardando* exagéré de la marche dans le finale : « ô ma fille chérie », disloquant le mouvement à ce point tel, que le défilé avait l'air d'une déroute.

Il y a des phrases, des idées mélodiques dont le contour, le rythme, n'est accusé que par la voix, sans le secours de l'orchestre, C'est au chanteur seul qu'appar-

tient la direction du sentiment de mesure exprimé par le maître.

On peut ajouter à l'exemple de l'air de la *Pâque,* celui de la romance du premier acte de *La Favorite :* « Un ange, une femme inconnue », etc.

Maintenant, quant à prétendre, comme le fait Duprez, que « dès la seconde ou la troisième représentation de *Guillaume-Tell*, Nourrit, interprète du rôle d'Arnold, supprima son grand air : « Asile héréditaire », et « Suivez-moi », et que, d'après le dire de Troupenas, éditeur de Rossini, les planches gravées de ce morceau furent détruites, lors de la première édition de la partition de piano — et qu'on ne les rétablit qu'en 1837 à la reprise de l'ouvrage pour les débuts de Duprez, — je doute fort de la véracité du fait. Mais, pour ce qui est de *La Juive*, il est certain que l'air de la *Pâque* ne figure point dans la partition d'orchestre publiée par Schlesinger.

Cette lenteur de diction jointe à la largeur du chant, les mouvements des morceaux rallentis parfois démesurément, de manière à détruire complètement tout rythme, étaient aussi de nature à compromettre l'exécution rythmique orchestrale, ainsi entravée par une phrase de chant déclamée avec emphase et une vigueur exceptionnelle, comme au premier acte de *Robert-le-Diable :* « Chevaliers, chevaliers, c'est à vous que je bois », ou bien encore, comme dans l'air du 4e acte de *La Juive* : « Rachel, non *tu*... ne mourras pas. »

A l'une des représentations de *La Juive* par Duprez, cette phrase fut dite avec une telle puissance de moyens, une conviction à laquelle se mêlait une volonté de fer, que la salle entière croulait sous les applaudissements prolongés d'un public frénétique, l'orchestre interrompu forcément ne put reprendre et suivre le chanteur, tant

nous étions surpris d'entendre des paroles que nous n'avions pas entendues jusqu'ici, et qui, loin de servir de point de repère, furent un obstacle pour nous retrouver.

Ce fut une cacophonie indescriptible!

A cette première atteinte portée à l' « altération des mouvements » par le chant, ne tarda pas à se joindre celle de la danse. La danse elle-même suivit l'exemple des chanteurs. Les étoiles de la danse voulurent, comme leurs sœurs du chant, briller au premier rang, en ne cèdant sur aucun point de leur prestige, mais bien au contraire en revendiquant leur droit d'autorité, de commandement sur les chefs de service dont l'impuissance même où ils étaient de ne pouvoir arrêter le flot envahissant de tous côtés, les rendait forcément subordonnés à leur caprice.

Les danseuses réglèrent leurs « temps » sur la largeur de diction du récitatif; leur « adage », danse de haute volée et de grande école, ne conserva ni sentiment de carrure, ni apparence de rythme; c'est à peine si leurs « Échos » sur les pointes purent se marteler d'après un mouvement déterminé. La danse, comme le chant, règla ses mouvements, d'après les « moyens » qu'elle était parvenue à posséder.

Ce fut pour répondre à de telles conditions, formellement imposées, que Carafa adopta pour indication générale, à chacun des Échos du ballet de *Robert-Bruce* dont il était l'« arrangeur » le terme significatif de « mouvement élastique. »

Les mouvements rallentis s'infiltrant peu à peu dans les airs de ballet, il n'y eut bientôt plus que l'ouverture ou introduction qui conserva, dans l'Opéra, comme

morceau symphonique, son indépendance de mouvement et de rythme. Car, à ces transformations de moyens dans le chant et dans la danse qui portèrent un si rude coup au « tempo giusto », ne tardèrent point à se grouper d'autres causes qui altérèrent l'ensemble choral comme l'ensemble de l'orchestre par une funeste influence.

Dans *Robert-le-Diable*, on en vint à un degré de lenteur déplorable pour le solo de violoncelle du ballet du 3e acte. Je ne pouvais le diriger sans que le rouge me montât au visage, comme si mon sentiment personnel d'artiste eût été en jeu.

Les violoncellistes pouvaient donner, il est vrai, un développement d'archet, et, la lenteur aidant, observer la valeur respective de la croche : La « *crôche* », comme on la désignait, c'est-à-dire toute note brève précédée d'une note pointée. A force de recommandations, on arriva à l'exagération de valeur et surtout d'accentuation pour une note qui ne réclame que sa durée intrinsèque, — l'accent se trouvant de fait sur la note pointée qui la précède. Cette appellation : la *crôche*, pour désigner une note brêve, manquait de justesse. Car, pour bien dire, elle s'adressait le plus souvent à la *double eroche* précédée d'une croche pointée, comme dans la Bénédiction des poignards, des *Huguenots*.

La valeur ainsi surfaite de la brièveté naturelle d'une note, comme durée et comme accent, finit par s'implanter dans l'exécution et devenir un défaut capital ; un de ces défauts dont on se corrige toujours mal et qui laisse toujours trace.

Tout conspirait pour aggraver le mal causé par l'altération des mouvements. A la diction large et lente des chanteurs, aux évolutions compassées de la danse, il

fallait encore ajouter le poids, la pesanteur d'exécution de l'orchestre, et le dernier mot sur l'altération n'était point prononcé encore. Restait le chœur pour clore la nomenclature des parties liguées contre le mouvement naturel : *in tempo giusto*.

Cependant la diction avait sur le débit un avantage réel : c'était de permettre aux paroles d'être entendues distinctement. Pour obtenir ce résultat auprès du chœur on lui lâcha la bride en lui laissant une liberté d'action plus grande pour le « parler » c'est-à-dire la prononciation, et pour cela faire on altéra, selon le besoin du plus ou moins d'aisance dans l'articulation des syllabes ou des notes, les mouvements auxquels on donna une marche moins accélérée qui devait bientôt se traduire par une lourdeur d'évolution, une uniformité d'accent, ou pour mieux dire l'absence de tout accent, et arriver enfin à la monotonie machinale d'un rouage, prêt à s'arrêter. Voilà ce qu'on parvint à faire du chœur, traînant ainsi avec lui, dans les grands ensembles, un sentiment d'inertie causé par l'altération des mouvements.

On commença la série des *mouvements dénaturés* par les morceaux d'ensemble qui offraient le plus de ressource : ceux dont le mouvement indiqué marquait un degré de vitesse voulu, inaltérable, dans la pensée de l'auteur comme, par exemple, dans ce même « *Guillaume* » qui fut le point de départ de ces transformations plus ou moins monstrueuses : — Le finale du 1er acte marqué *veloce* ; — le triple chœur du 2e acte « Guillaume tu le vois, trois peuples à ta voix » ; — Le finale du troisième, etc.

Dans les *Huguenots*, l'accent de vérité reçut une plus rude atteinte du côté de l'exécution. Exemples : — Le chœur du 1er acte, dans ses parties syllabiques conçues

en un débit toujours rapide et sans interruption : *Bonheur-de-la-table*, Bonheur véritable »; Au 3e acte, où le chœur et la danse rivalisaient à qui se montrerait le plus opposé au juste mouvement (tempo giusto), où les musiciens de la chaloupe faisant retentir les airs de joyeuses fanfares — dénaturées, elles aussi, par les nouveaux instruments de cuivre formidables, dignes des fanfares d'Asnières; — enfin au 4e acte, l'arrivée des moines : « Gloire au Dieu vengeur! » pour laquelle on invoqua, à contre-sens, la valeur pesante et accentuée de la *crôche*.

Parvenu à cet état de choses si diversement qualifié de toutes parts, auquel tout le monde avait concouru, chacun plus ou moins directement et non toujours de plein gré, on voulut couronner l'œuvre par la sanction du maître. On l'invita à venir assister à l'une des répétitions des *Huguenots*, afin de le convaincre de l'utilité du travail entrepris. Il lui fut démontré par une foule de raisonnements spécieux que le moment était arrivé de remonter l'ouvrage à nouveau ; que les mouvements de la création ayant subi une accélération toujours croissante, il était réellement opportun de les ramener à leur état primitif; que les leçons des chœurs, transformées en leçons de solfège, avaient pour but de mettre en relief la prononciation à l'aide de laquelle on parviendrait à retenir la tendance des mouvements à dépasser la juste mesure. La *prononciation* ! laquelle avait porté le premier coup au récitatif; la *prononciation* de la *crôche*, si malencontreusement survenue et, pour comble, la danse se mettant de la partie avec la *prononciation* de ses pas et gestes!

Meyerbeer ne voyait dans tout cela qu'une chose importante, précieuse pour l'avenir : la reprise du travail. Apprendre à nouveau, en remontant les *Huguenots* pour

un personnel entièrement renouvelé, c'était flatter son plus cher désir, et bien qu'en lui faisant perdre un pari, et ses droits d'auteur, contre Duprez, c'était encore assurer les quatre-vingts représentations, chiffre auquel Meyerbeer ne croyait alors jamais atteindre. Enfin c'était venir au devant de tous les moyens possibles, dont il eut toujours le secret, pour stimuler le zèle de ceux qui contribuaient à l'éxécution ou au succès de ses œuvres.

En résumé, Meyerbeer n'eut point à se repentir d'avoir accédé aux nouveaux moyens d'émission de sa pensée, d'avoir abdiqué son orchestre de la barque, ainsi que ceux des coulisses, contre les inventions d'instruments de cuivre dont le succès était une curiosité qui alimentait le succès de l'ouvrage, lequel succès avait dépassé depuis longtemps toute prévision de la part de son auteur. Mais, il dut, contre son gré, consentir — non sans l'espoir de reconquérir un jour ses droits au chapitre — aux transformations, aux fluctuations de mouvement dont il eut si souvent à se plaindre de son vivant, et qui devaient encore le poursuivre de leur progression envahissante et funeste!

TROISIÈME PARTIE

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

TROISIÈME PARTIE

J'ai peu parlé de la Société des Concerts dans ce long récit de mes déboires, de mes infortunes artistiques soit à l'Opéra, soit au Conservatoire, soit dans mes concours, soit... je ne sais de quel côté je n'en ai point enduré !

La raison, on l'a comprise; ayant publié, en une suite d'histoire, un ouvrage sur « la Société des Concerts », il ne me restait que peu de choses à dire, si ce n'est cependant, ce que j'y ai omis, volontairement, par connaissance de cause, jugeant qu'il était peu convenable, à moi, d'entrer dans des questions administratives, de comité, qui sont du ressort des confidences, des mémoires.

Je puis donc librement m'expliquer ici sur quelques points laissés en réserve, sans porter ombrage à qui que ce soit.

La Société des Concerts, par sa nature, son caractère, par son mode d'institution, est, sans contredit, moins libre que toute entreprise particulière; son Président, chef d'orchestre règne, il est vrai, mais ne gouverne pas; sa constitution ne peut changer : elle reste stationnaire dans son essence même, pour ainsi dire, sans pour cela méconnaître le progrès véritable en tous

points. Mais, quel est celui sur lequel elle n'est pas retenue, limitée. Du côté de son répertoire : instituée pour l'exécution des chefs-d'œuvre de l'art essentiellement symphoniques des maîtres anciens, particulièrement les symphonies de Beethoven, elle ne peut déroger à ce principe sans manquer à sa mission. Et les essais constants qu'elle fait pour varier ses programmes, sont diversement appréciés, sans qu'il en résulte pour la Société un avantage réel, au contraire, car les œuvres modernes sont, en général, faites pour saper toute structure, détruire toute forme, remplacer l'imagination par des transformations de thèmes, — et cela sans peser si l'inspiration est à la hauteur de celle des grands maîtres classiques, pour lui permettre de revêtir tant de formes différentes, et maintenir l'intérêt sans le secours de l'imagination, sans le concours d'idées épisodiques, etc.

Du côté du chant, le principe d'égalité de rénumération restreint, il faut l'avouer, le nombre d'artistes de premier ordre, désireux de partager l'honneur qu'offre la Société... etc.

Elle vit dans un cercle immuable.

La direction a toujours eu à lutter contre les atteintes portées à sa suprématie ainsi qu'au pouvoir de ses chefs. Il faut en excepter le fondateur, cependant, sous son règne la lutte n'était pas commencée encore ; elle ne faisait que naître pour éclater sous le règne suivant et pour se poursuivre sans jamais cesser d'exister. En effet, n'avons-nous pas vu le successeur du fondateur constamment aux prises avec les envahissements d'une société naissante, dont le chef était le protégé du gouvernement provisoire. A toute occasion c'était l'objet d'une mesure restrictive plus rigoureuse qui s'ajoutait à nos statuts, afin de mettre obstacle à toute participation in-

directe de la part de la Société des Concerts aux fêtes de l'hôtel de ville, ou à des concerts officiels et cérémonies qui, dans l'ordre hiérarchique — si la question pécuniaire ne fût intervenue — appartenait de droit à la Société des Concerts.

Et cette déférence non observée envers la Société des Concerts, entraîna en quelque sorte l'abdication d'un point d'honneur, chez le chef d'orchestre, lequel consiste à sortir victorieux de toute question d'intérêt général.

On glosait, en comité, sur la prétendue décoration que le chef de la Société des « jeunes élèves », ainsi épaulé allait décrocher d'un moment à l'autre. On jalousait, en même temps qu'on discutait son mérite, son heureuse chance. Le grand émoi que l'on en ressentit, ainsi que toutes les répressions qui ne cessèrent de sévir, rien ne put arrêter l'essor d'une entreprise dont la jeune institution avait trouvé à son début les sympathies et les encouragements de personnages influents, financiers ou gouvernants.

Ce fut à ces hautes protections qu'on dut céder la propre salle de concert du Conservatoire pour les répétitions de la jeune Société ; que la musique, parties d'orchestre des symphonies d'Haydn, ayant servi à la fondation de la Société des Concerts, lui fut également prêtée, et sur laquelle elle sut prendre les traditions.

Si, en ce temps, on eût prédit la transformation opérée, quelques années plus loin, de la Société des « jeunes artistes » en Concert Populaire, la création de l'Association artistique, et d'autres entreprises du même genre, que fût devenue cette opposition que l'on témoignait rien qu'à l'approche de la concurrence qui allait s'établir de tous côtés. Elle eût montré... de l'indifférence ! de l'indifférence qu'il convenait d'apporter dès l'abord à toute

entreprise qui n'avait rien de commun avec le caractère particulier qu'a pris la Société des Concerts lors de sa fondation. L'art, en ayant un essor plus grand, a aussi des points de comparaison qui s'établiront toujours à son avantage; il ne lui faut, en définitive, que maintenir le principe et poursuivre la mission qu'elle s'est créée.

Une institution qu'il ne faut pas oublier de citer, et qui eût soulevé une vive opposition, bien certainement, si son avènement se fût produit plus tôt, à l'époque où l'on s'émotionnait encore à toute apparition de choses pouvant apporter quelque ombrage. — Je veux parler de la « Société de musique de chambre pour instruments à vent » fondée en 1879.

Certes, il n'y avait rien qui pût inquiéter les esprits, dans cette sorte de restauration de la musique de chambre dont la nature seule diffère : — du quatuor elle passait à l'harmonie. — Sans doute, mais, aurait-on fait remarquer : la nature même de votre institution, n'enlevant pas seulement une individualité prise dans l'ensemble de chacune des parties constituant le quatuor, mais disposant en bloc de toute la partie de l'harmonie dite d'instruments à vent, c'est tout une phalange que vous enlevez, une côte que vous retirez à la Société des Concerts. — Et par la logique de ce raisonnement, l'opposition eût peut-être présenté quelque argument de légitime défense.

— En invoquant, comme précédent, les Sociétés de quatuors à cordes, vous appelez justement la comparaison à se prononcer, ainsi qu'on vient de le voir; et de plus, à faire surgir une question d'intérêt touchant un côté de la constitution de la Société des Concerts.

En vous groupant, tels que vous l'êtes, mais non tou-

tefois sans quelque exclusion, vous faites l'invite à une question que vous n'ignorez point devoir être formulée : « De quel côté se trouve la plus parfaite composition? »

— A cette question, la réponse ne peut plaire aux uns sans déplaire aux autres.

Et puis votre nombre augmente parfois, en s'adjoignant un quatuor ou un quintette à cordes, ce qui arrive aux proportions d'un petit orchestre, et votre Société passant aux yeux de l'un de vos plus dévoués admirateurs, comme étant l'affirmation de la négation du chef d'orchestre [1], ce grief joint aux conséquences d'une majorité presque assurée par le concours d'un nombre de voix pouvant à volonté faire peser la balance dans une assemblée; toutes ces raisons n'étant pas de nature à n'éveiller aucune protestation, il est probable que l'opposition qui s'est manifestée contre la Société des « jeunes artistes », se serait montrée implacable envers la Société de musique de chambre pour instruments à vent.

Mais il était un exemple qu'on pouvait invoquer.

N'avait-on pas déjà laissé enfreindre le règlement, à la suite d'un conflit qui eut pour résultat, sous l'apparence du ressentiment d'un insuccès, la fondation de la Société de l'Harmonie sacrée, composée des éléments mêmes de la Société des Concerts! Et ce n'était pas le cas, ici, de témoigner seulement de l'indifférence. On alla jusqu'à la générosité, après avoir montré autrefois tant de susceptibilités exagérées. La Société des Concerts se trouvait cependant sur un terrain qu'elle avait le devoir de défendre : le sien! Mais les temps étaient changés.

1. Tout au moins une diminution de pouvoir!

Ainsi se trouve constatée par les faits la décroissance successive de l'autorité du commandement des chefs d'orchestre, depuis le fondateur de la Société des Concerts, et dont nous avons tracé quelque aperçu dans un chapitre précédent.

Maintenant vont suivre quelques notes se rattachant aux années comprises dans l'espace d'un quart de siècle que renferme notre livre sur « la Société des Concerts » (1860 à 1885).

Mais avant de reproduire tout document, je dois citer une copie de lettre trouvée dans les archives de la Société (ô Honte!), peu flatteuse à mon adresse, et qui n'annonçait pas ma carrière comme devant s'accomplir telle qu'elle l'a été.

« Paris, le 13 avril 1833.

« Monsieur,

« Le comité de la Société des Concerts étant informé que vous avez manqué *trois fois* aux convocations qui vous ont été adressées, et sans avoir fait aucune démarche pour motiver vos absences, me charge de vous prévenir qu'il devrait aux termes du règlement vous considérer comme démissionnaire, mais qu'espérant de vous plus d'exactitude à l'avenir, il veut bien consentir à vous conserver encore dans les cadres de la Société.

« Je vous invite donc au nom du comité à profiter de cet avertissement si toutefois vous avez l'intention de continuer à faire partie de la Société des Concerts.

« *Le Secrétaire.* »

Je me hâte de faire remarquer qu'à cette époque je n'étais encore qu'aspirant, et que cette défaveur ne s'étendit pas par la suite, car, six ans après, je fus nommé sociétaire.

« Paris, le 14 octobre 1839.

« Mon cher Deldevez,

« J'ai le plaisir de vous annoncer que le Comité dans sa séance de ce jour, vous a nommé membre titulaire de la Société des Concerts, en remplacement de Masset, qui passe dans la partie vocale ; le zèle que vous avez toujours montré comme aspirant, nous est garant de celui dont vous ferez preuve comme sociétaire.

« Je vous renouvelle l'assurance de ma sincère amitié.

« Votre dévoué

« MEIFRED,

« *Secrétaire.* »

1860. — Mort de Girard, arrivée le 16 janvier, au soir, à l'issue d'une représentation des *Huguenots*.

Girard fut victime du devoir accompli, autant que de l'ombrage qu'il ressentait pour tout ce qui touchait à son prestige de commandement, à tout exercice de son autorité. Ayant dirigé le premier concert de la Société le 8 janvier (33e année), Tilmant alors 2e chef fut désigné par le Comité pour remplir, par intérim, les fonctions de 1er chef d'orchestre, reportant l'élection définitive à la fin de la session. L'ovation que lui fit un public ami, après le dernier concert, fut d'un heureux présage pour sa nomination ainsi sollicitée.

Pendant ce temps, Diestch était appelé à succéder à Girard, comme chef d'orchestre de l'Opéra.

Quant à moi, j'étais *second* partout.

1861. — Ma nomination de second chef à la Société me valut l'envoi des programmes annotés par un abonné anonyme [1].

Date du catalogue de la bibliothèque dressé par E. Jancourt.

1862. — *Statu quo* complet.

1863. — Année fertile en événements.

— 1er juillet, mon installation avenue Trudaine, — mon déménagement de Passy : un volume de musique oublié dans la voiture et retrouvé à la Préfecture de Police — le seul qui contenait précisément un morceau du ballet : *le Papillon* d'Offenbach! — la malchance s'explique.

— Ce fut à la lecture de ce ballet que l'auteur n'entendant pas une note grave écrite à la clarinette, en fit reproche à l'exécutant qui pour se justifier lui dit : « Mais la note n'existe pas sur l'instrument! » — « Alors ne la faites pas! » lui répondit le maestro sans se déconcerter.

A l'une des répétitions, à l'Opéra, de ce même « *Papillon* » de malheur, le feu se communiqua aux jupes de l'une des danseuses. Mais il fut vite éteint. Maître Saint-Georges collabora cette fois avec les pompiers et recueillit une part de vives félicitations. Il dut garder la main en écharpe. Il pouvait à l'aide d'une variante dire, comme à chaque fois qu'il lui arrivait de ramasser un cahier de papier de musique qu'il laissait volontiers tomber : « Une partition sombrait, je l'ai préservée de sa chute! »

L'émotion causée par cet accident fut d'autant plus grande que le souvenir de l'horrible catastrophe arrivée à Emma Livry était récent. — Je la vois encore

1. Voir « Société des Concerts », Paris, 1887, Firmin-Didot, grand in-8°.

descendre la scène en courant, éperdue, enveloppée de flammes que sa course échevelée activait plus encore. Le corps apparaissait presque nu, éclairé, comme à travers un feu de Bengale, dans une fournaise ardente, par les lueurs d'une flamme dévorante ! —

Vers cette époque, par un procédé peu courtois : « ôte-toi de là que je m'y mette », eut lieu le fameux croc-en-jambe donné par George-Hainl à Diestch, autorisé par le directeur Perrin, et proclamé par Vauthrot disant à qui voulait l'entendre — lorsqu'on fut arrivé au 5e acte des *Vêpres siciliennes :* « En voilà un qui n'a plus que 20 minutes à être chef d'orchestre. »

Telle fut, en effet, la façon — que je ne veux pas qualifier — d'agir, de l'administration, envers un chef ayant eu le commandement des chœurs, et celui de l'orchestre ensuite !

Nous fûmes surpris de recevoir, à la mi-octobre, lors des premières réunions du Comité, la lettre de démission de notre chef Tilmant. Il fut décidé, séance tenante, qu'une démarche immédiate serait faite auprès du démissionnaire pour connaître les motifs qui le faisaient agir ainsi, et pour le faire revenir, s'il était possible, sur sa détermination. Je fus, comme 2e chef, de la députion convoquée par le Comité. Il nous fut répondu que certaines attaques dans quelques journaux dévoués à George-Hainl, étaient la cause de cette démission. Mme Tilmant vint renchérir sur ce grief énoncé par son mari. — Et un détail, bien que hors du sujet de notre visite, fit les frais de l'entretien : Mme Tilmant s'habillait, lorsqu'un des lacets de son corset fit voltiger le violon (un Lupot) qui était sur le lit et l'envoya se briser

contre le mur. (On le répara, et il sonna mieux qu'auparavant). — De retour au Comité, nous fîmes part de notre démarche infructueuse. C'est alors que l'on rédigea une proposition (dont par parenthèse je suis l'auteur) en vue d'une élection qui n'offrait pas la garantie suffisante, présentement.

A l'article 15 du règlement, fut ajouté le paragraphe suivant :

« Le chef d'orchestre qui aura atteint l'âge de 60 ans sera rééligible tous les deux ans. »

Cela n'empêcha pas les événements de suivre leur cours : à l'assemblée du 22 novembre je fus investi du pouvoir de 1er chef pour diriger les deux concerts supplémentaires;

— Dans l'intervalle je perdis mon père, et George-Hainl fut élu 1er chef d'orchestre de la Société des Concerts.

Le 10 janvier 1864, je reprenais ma situation — mon inaction accoutumée — pour un laps de temps assez long encore !

L'élément vocal, *le Chœur*, est parfois en désaccord avec l'élément instrumental, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'un vote que ne peut faire triompher la majorité de l'orchestre contre l'unanimité du chant, — le chœur comptant un tiers des voix, l'orchestre deux tiers.

On a, pour obvier à cet inconvénient, formulé à plusieurs reprises, la question de substituer aux sociétaires du chant des « externes », en privant ceux-ci de la participation des assemblées générales ainsi que de la caisse de prévoyance.

Sans m'arrêter à ces intérêts lésés, je présentai des objections auxquelles on ne paraissait pas songer.

J'exposai en ces termes mon opposition à la question qui fut discutée en comité le..... (je ne saurais indiquer la date), les voici :

Dans tout changement proposé aux statuts de la Société, il importe d'en définir le véritable caractère.

Les articles du règlement formant des chapitres distincts, portent chacun un titre dont il est de la plus grande importance de tenir compte. Aussi, en présence de la requête à l'ordre du jour, est-il nécessaire de distinguer :

1° Que l'article 5, dont il est question dans la proposition présentée au comité, fait partie du chapitre premier ;

2° Que le chapitre premier a pour titre : « formation de la Société ; »

3° Qu'il convient de préciser avant tout si la demande proposée est une « modification » ou une « transformation » de l'article 5, en d'autres termes, un principe différent, une constitution nouvelle.

« L'article 5 dont il s'agit a été conçu dès l'origine en ces termes :

« Art. 5. Le nombre des sociétaires demeure fixé à cent douze, savoir :

Orchestre.	64
Chant.	36
Solos.	12
Nombre égal.	112

Une proposition adoptée par l'assemblée générale du 1er mai 1843, modifie ainsi l'article :

« Art. 5. Le nombre des sociétaires demeure fixé à cent vingt sociétaires actifs, savoir :

Orchestre.	64
Chant.	36
Sociétaires adjoints, femmes.	8
Solos, hommes et femmes	12
Nombre égal. . . .	120

Enfin, peu de temps après, le nombre des sociétaires fut encore modifié et fixé à cent dix, savoir :

Orchestre.	74
Chant.	36
TOTAL.	110

« Les femmes ne pouvant faire partie des sociétaires actifs, leur nombre reste fixé à huit. Le nombre des sociétaires solos est illimité. »

On voit que les changements apportés jusqu'ici n'ont été que des modifications de l'article 5, mais que le fond, le principe, est resté le même. Il n'y a point eu là atteinte portée à la constitution, à la « formation de la Société. »

Aujourd'hui, par la proposition d'augmenter encore le nombre des sociétaires de l'orchestre, et d'exclure, par extinction, les sociétaires du chant, cette demande ne peut être assimilée aux précédentes, car son objet n'est point une modification pure et simple, mais bien une transformation de la Société, une destruction du principe de constitution.

En résumé, par les modifications ci-dessus, la Société n'a pas changé de forme ; par la proposition présente, la Société change sa constitution.

Augmenter ou diminuer le nombre des sociétaires

dans l'orchestre ou dans le chant, c'est modifier le principe ; retrancher les sociétaires du chant, c'est détruire le principe de formation, c'est changer de constitution !

Mon rapport fut approuvé.

1868. — Assemblée générale le dimanche, 10 mai à 8 heures.

Modifications aux statuts (article 41, 66 et 72);

Réélection du premier chef d'orchestre.

C'était la première fois que le paragraphe de l'article 15, touchant la limite d'âge, pour le chef d'orchestre, allait être mis en vigueur.

Séance du 17 mai 1868.

Vote :

56	George-Hainl.	— 60	— 64	— 63	— 60
30	Deldevez.	— 32	— 32	— 34	— 35
5	Lamoureux.				
4	Dancla.				
1	Adolphe Blanc.				
1	Félicien David.				
1	Berlioz.				
98	Votants.				

On voit que dans l'espace de quatre années je n'avais pas perdu beaucoup de terrain. C'est au scrutin de ballottage, au cinquième tour, seulement, que je fus définitivement battu.

Il n'y eut point d'indécision deux ans plus tard.

1870. — Assemblée générale le dimanche 15 mai à huit heures.

Addition à l'article 38 des statuts.
Réélection du premier chef d'ochestre.

Vote :

George-Hainl	69	
Deldevez	12	
Lamoureux	12	
Ch. Dancla	1	
Portéhaut	1	
Litolf	1	
	4	Bulletins nuls.
	100	Votants.

Cette fois, j'étais furieusement descendu dans le dessous ! Et au premier tour de scrutin, encore ! ! — Au même niveau que M. Lamoureux ! ! !

A l'occasion d'un des paragraphes ajoutés au règlement — nouvelles entraves à toute participation en dehors de la Société — je fis la proposition suivante touchant la propriété de la salle du Conservatoire :

Proposition de M. Deldevez.

Préambule.

— La mission du Comité est de défendre les intérêts de la Société ;

— L'intérêt général prime l'intérêt particulier ;

— Il est de l'intérêt de la Société que nul concert ou solennité musicale n'ait lieu dans la salle du Conservatoire pendant la durée de chaque exercice, en dehors de *son administration ;*

D'autre part, M. le Ministre a le droit de disposer de la salle.

— En présence de cette autorité supérieure, la Société ne doit pas, pour ainsi dire, aider de son concours M. le Ministre, en lui fournissant elle-même les moyens d'user d'un pouvoir auquel elle ne peut se soustraire, mais qu'elle doit chercher à combattre ;

— Or, si les artistes de la Société étaient règlementés de manière à ne pouvoir faire partie d'*aucune exécution* dans la salle du Conservatoire, pendant la session (à part les concerts de la Société, bien entendu), les éléments dont disposerait alors M. le Ministre, par le fait seul d'*accorder à d'autres qu'à nous* la jouissance de la salle, ne pourraient être de nature à nuire aux intérêts et à la dignité de la Société ;

— Je conclus donc par la proposition d'ajouter à l'article 38 le paragraphe suivant :

« ... ni à aucune exécution musicale étrangère à la Société, dans la salle du Conservatoire, pendant la durée de chaque exercice. » — Voir la rédaction de l'article 38, statuts, n° 2.

— Peu de temps après je rédigeai un projet, auquel on ne donna pas suite, à l'approche de cette date mémorable : « 17 DÉCEMBRE 1870 ! »

« Plusieurs fois votre comité a fermé l'oreille à des sollicitations qui lui étaient présentées, à vrai dire, d'une manière indirecte. Il espérait toujours rencontrer un moment favorable où la Société des Concerts pourrait, à son tour, prendre, elle seule, l'initiative d'une solennité quelconque, dans la salle du Conservatoire, qui serait en quelque sorte le début de ses séances habituelles.

« Une date mémorable, inscrite déjà dans nos procès-verbaux, et que la Société, bien certainement, n'aurait point passé sous silence, sans les événements graves de cette année, nous voulons parler du centenaire de Beetho-

ven, a été l'objet d'une attention particulière. En effet, n'était-il pas possible, tout en célébrant cette date glorieuse, de lui affecter, en même temps, un caractère de bienfaisance internationale, en la considérant au point de vue humanitaire.

« L'art eut été le principe ; la gloire, le but; la charité, le résultat. Le Comité était convaincu que ce projet, s'il pouvait se réaliser, serait accueilli par la Société; malheureusement les circonstances nous ont forcé de l'abandonner.

« 17 décembre 1870. »

Le *Figaro* — vendredi 10 mai 1872.

Courrier des théâtres.

MM. Jacquard et Danbé devaient jouer dans le Concert pour les *blessés*, qui a eu lieu lundi soir au Conservatoire ; ils étaient même affichés.

La Société des concerts, dont ces messieurs font partie, le leur a absolument défendu.

Cette interdiction a dû faire bien plaisir à mesdames Thiers, Jules Simon, Say, qui étaient les dames patronnesses de ce concert.

Il paraît que le ministre des Beaux-Arts n'a pas goûté cela davantage, et que l'année prochaine on mettra ordre aux abus de cette Société, composée d'excellents artistes, moins pourtant les meilleurs, qu'elle a perdus par ces défenses ridicules, comme MM. Franchomme, Alard, Altès, Mohr, Trombetta, Leroy, etc.

Jules Prével.

A cette attaque, je crus devoir répondre :

Le 11 mai 1872.

Monsieur Prével,

Dans l'intérêt de la vérité, le comité de la Société des Concerts croit de son devoir de rectifier les faits inexacts que vous avancez dans votre courrier des théâtres du *Figaro* du 10 mai dernier.

Vous dites, Monsieur, que la Société des Concerts « par ses défenses ridicules a perdu ses meilleurs artistes ». C'est une erreur.

MM. Alard, Altès (Henri), Leroy, Trombetta sont démissionnaires ; M. Franchomme a dû se retirer ayant atteint la limite d'âge fixée par le règlement ; M. Mohr, seul, a été démissionné.

Aucune défense ridicule n'est donc cause de la perte que la Société a dû supporter.

Quant à MM. Jacquard et Danbé qui devaient jouer dans le concert pour les blessés, lundi soir, au Conservatoire, il est très vrai que le Comité le leur a défendu.

Mais, il était facile, pour ces messieurs, connaissant le règlement, de ne point s'exposer, avant d'être affichés, à un refus qui d'ailleurs avait précédemment été adressé à deux de leurs collègues.

Agréez, cher Monsieur, etc.

E. Deldevez.

Enfin, mon tour était arrivé !

George-Hainl, après avoir donné sa démission — m'honorant du titre de *son loyal ami* — me désigna comme son successeur.

Et, en effet, je fus élu au premier tour de scrutin.

Voici en quels termes je posai ma candidature à l'Assemblée :

M. Deldevez à MM. les membres de la Société des Concerts.

Messieurs,

Permettez-moi d'invoquer un privilège attaché à la position même que je tiens de vos suffrages.

En présence de la décision prise officiellement par M. George-Hainl, je vous prie de m'accorder le droit de priorité sur la liste des candidats aux fonctions de premier chef d'orchestre de la Société des Concerts.

Je viens, Messieurs, solliciter l'honneur de succéder à M. George-Hainl.

Cette prétention n'est point, chez moi, un excès d'orgueil ni une ambition non réfléchie ; j'accomplis un devoir bien doux, celui de consacrer à la Société — si vous m'en jugez digne — une expérience que j'ai pu acquérir par les exemples de l'illustre fondateur, Habeneck, mon maître, et de ses successeurs.

La tâche à remplir pourrait m'imposer le silence, si je n'étais animé de l'amour de mon art, si je ne me sentais soutenu par les souvenirs de notre passé glorieux, si je n'avais foi en l'avenir de nos précieuses traditions.

Mes efforts pour les maintenir seront, vous n'en doutez pas, à la hauteur de la tâche. La force morale, je dois la trouver dans ce concours d'éléments puissants, dans cette réunion d'artistes de premier ordre qui assurent à la Société des Concerts, le premier rang parmi les plus célèbres institutions.

Aussi, mon désir le plus cher est-il qu'une pensée soit en même temps une seule volonté pour tous, et que l'ex-

pression de ce sentiment réponde au vœu général : la prospérité de la Société.

Je ne terminerai pas sans vous dire, Messieurs, et vous le savez d'avance, combien je serais fier d'être élu ; ancien élève du Conservatoire, lauréat de l'Institut, aujourd'hui membre de cette Société, à laquelle je dois d'être initié au génie des grands maîtres classiques, ainsi qu'aux chefs-d'œuvres de l'École française, je serais, je le répète, heureux et fier d'obtenir le titre de premier chef d'orchestre de la Société des Concerts.

J'ai donc l'honneur, Messieurs, de solliciter vos suffrages.

Ce 25 mai 1872.

1872. — Assemblée générale du 25 mai.

Election du premier chef d'orchestre.

Vote :

MM.	Deldevez	94
	Ch. Dancla	3
	Deloffre	1
	Bulletins blancs	3
	George Hainl	2
	Altès	1
		104 votants.

Ce vote m'élevait à la situation d'Habeneck, de Girard...

1872. — Extrait du procès-verbal du comité, du mardi 2 juillet 1872 :

« M. Deldevez se plaint du mauvais état dans lequel se trouve la bibliothèque et demande que des mesures soient

prises pour remédier à cet état de choses ; à ce sujet, M. Rose devra s'entendre avec M. Vital afin de procéder à un inventaire, et, s'il le juge nécessaire, pourra s'adjoindre M. Jancourt qui s'est mis gracieusement à la disposition du Comité. »

— Comité du mardi 2 juillet 1872,

Une question digne d'intérêt, en ce qu'elle concerne une partie du matériel servant à l'exécution des concerts : c'est la restauration de la bibliothèque.

On comprend combien il est important de constater, à certaines époques, l'état dans lequel se trouve la musique de notre répertoire.

Avant de vous soumettre la proposition que nous avons l'honneur de vous présenter, il n'est pas inutile de remonter à l'origine de la formation de la bibliothèque.

Lors de la fondation de la Société (1828), cette partie du matériel s'est formée, au fur et à mesure, par l'achat des *parties d'orchestre* gravées des symphonies de Beethoven, des ouvertures de Weber et de divers auteurs ; quant aux symphonies d'Haydn, de Mozart, le *répertoire* des parties séparées, éditées par Sieber, et appartenant à la bibliothèque du Conservatoire, était mis entièrement à la disposition de la Société.

— Et remarquons, en passant, que depuis qu'en Allemagne quelques symphonies d'Haydn, entre autres, ont été éditées en partition et en parties séparées, on a donné, en France, la préférence à ces éditions mieux gravées, il est vrai, mais inexactes, et la Société des Concerts a laissé passer en d'autre mains le *répertoire* des parties d'orchestre (reliées en volumes) contenant les indications qui sont les bases de nos traditions. — Quant aux partitions d'orchestre, il n'en était point question encore.

Les œuvres instrumentales et vocales, opéras, messes, oratorios, de Beethoven, de Mozart, de Haydn, de Gluck,

de Chérubini, de Lesueur, de Spontini, de Rossini, furent toujours empruntées aux diverses bibliothèques de l'Opéra, de la Chapelle et du Conservatoire.

Par la suite, quelques œuvres d'auteurs modernes, Mendelssohn en tête (1842), vinrent s'ajouter à notre répertoire.

Aujourd'hui le catalogue de la bibliothèque de la Société contient 419 numéros d'ouvrages de différents auteurs et de caractères divers.

Dans ce nombre, on doit distinguer :

1° Les numéros désignés comme *complets*,

2° Les numéros désignés comme *incomplets*.

On entend par numéros complets, ceux dont le nombre des parties séparées est en rapport avec la composition de l'orchestre et du chœur ; les numéros incomplets formant plusieurs classes que l'on ne peut considérer que comme des *compléments*.

Les morceaux empruntés, jusqu'à présent, aux différentes bibliothèques, ne réunissant pas toujours le nombre suffisant de parties, on a dû se procurer (soit gravure, soit copie) celles dont l'utilité a été reconnue.

Les numéros d'ouvrages incomplets s'élevant au chiffre de 243, dont 74, seulement, avec *partitions*, et 169, sans *partitions;* les numéros d'ouvrages incomplets dépassent le chiffre de 176.

C'est par conséquent plus de 176 morceaux que l'on n'a point sous la main, dont on ne peut disposer pour les programmes, qu'après avoir fait les recherches, adressé les demandes nécessaires, après avoir reçu l'envoi de la musique empruntée, lorsque toutefois elle a été trouvée. On conçoit les inconvénients que présente un tel état de choses.

Ainsi, pour ne parler que de cette année, nous avons dû renoncer, entre autres, à un air de *Fernand Cortez*, à la marche d'*Olympie*, par suite du désordre dans lequel est la musique de l'Opéra.

Des parties d'orchestre de tout l'œuvre de Gluck, il n'en faut plus parler ; elles ont disparu, ou ont été incendiées. Les parties de chant de la symphonie avec chœurs tombant en lambeaux, il a fallu les remplacer ; cette mesure dictée par la nécessité est de nature à se reproduire indubitablement.

La musique, soit gravure, soit copie, comprenant les 243 numéros d'ouvrages complets, est encore, en partie, celle qui a été achetée à l'époque de la fondation de la Société ; il en résulte qu'un grand nombre de numéros sont aujourd'hui hors de service, à part les 169 partitions qui font défaut.

Cet exposé succinct de la situation présente de la bibliothèque, démontre l'urgence d'une restauration conçue dans des conditions réfléchies, raisonnées, sagement appliquées selon les besoins présumés ou reconnus d'avance indispensable à l'entretien et à l'augmentation d'œuvres sur lesquelles repose notre institution.

Une semblable entreprise réclame, cela se comprend, des soins constants, un travail assidu et un laps de temps proportionné aux ressources disponibles de la Société, ainsi qu'au but qu'elle se propose d'atteindre, car, tout en procédant avec une juste réserve, il est important de mener de front les différents travaux qu'exige cette partie du matériel, à savoir :

1° Renouveler la musique d'ouvrages complets, usée et par conséquent impraticable ;

2° Compléter les morceaux incomplets, afin d'éviter les emprunts ;

3° Augmenter le répertoire d'ouvrages nouveaux, etc., etc.

Pour assurer l'exécution d'une telle entreprise, il convient qu'une somme de... soit allouée, chaque année, par la Société, afin de réaliser, avant chaque session, les opérations jugées nécessaires par le comité.

La somme que nous vous proposons d'allouer est de : . . . . . par année.

Ce projet étant adopté devient par le fait l'objet d'un article additionnel aux statuts, dont nous vous soumettons la rédaction :

Art. .. Une somme de. . . . . est allouée, chaque année, par la Société, pour subvenir aux frais, soit d'acquisition, soit de copies de musique et d'entretien du matériel composant la bibliothèque de la Société des Concerts, jugés nécessaires par le comité.

Les soins que réclame la bibliothèque exigeant de la part du commissaire, membre du comité, une étude spéciale, en outre le temps que nécessite un tel travail ; d'un autre côté, le commissaire du matériel se renouvelant tous les deux ans, il serait à désirer, qu'indépendamment du commissaire, membre du comité administratif, la Société nommât un bibliothécaire dont les fonctions honorifiques, et de durée déterminée, pourraient être remplies par un membre honoraire, réunissant les conditions voulues et ayant une position qui lui permettrait de se dévouer aux intérêts de la Société.

Cette mesure nouvelle que nous vous proposons également d'adopter, nous l'avons mise en pratique cette année. M. Jancourt a bien voulu nous prêter son concours et son expérience comme ex-commissaire du matériel. Nous vous prions donc, Messieurs, de nous autoriser à présenter à vos suffrages M. Jancourt comme bibliothécaire, si toutefois vous approuvez la proposition que nous avons l'honneur de vous adresser.

1877. — Rapport présenté à l'assemblée générale du...

La lecture du procès-verbal de la dernière assemblée générale (15 mai 1877) m'a fait connaître le désir exprimé par la majorité. On demande qu'il soit donné une plus grande clarté à la rédaction de l'article 33 de nos statuts, etc. [1].

1. D'après les extraits des procès-verbaux.

Je vous avouerai, Messieurs, que je ne puis entendre parler de changements, de révision, de modifications au règlement, sans me souvenir des sages avis, des conseils précieux que j'ai entendu donner plus d'une fois, ici, dans cette enceinte, par nos honorables prédécesseurs. Prenez garde, ont-ils toujours répété ; vous ne pouvez qu'affaiblir votre constitution, en touchant, sans une nécessité absolue, à l'œuvre si habilement et si judicieusement élaborée, et qui, aujourd'hui, forme les statuts de la Société des Concerts.

Cette prudence, sans avoir l'intention de l'exagérer, permettez-moi de l'invoquer au nom de nos chers doyens que j'ai l'honneur de représenter à mon tour.

Vivement préoccupé de cette nouvelle tentative, dont le but est de définir l'interprétation *vraie* de l'article 33, je me suis livré, une fois encore, à un examen sérieux, à une étude réfléchie de notre règlement, en l'interprétant non seulement dans l'esprit où il a été conçu, mais encore en tenant compte de l'époque présente, c'est-à-dire du progrès, des obligations actuelles, et de la mission qu'il nous reste à remplir.

Envisager succinctement ces trois points, cela me paraît être le préambule naturel de la question.

1° Le progrès ! Que faut-il entendre par progrès, quand il s'agit de la Société des Concerts? — En fait d'exécution, la perfection a été et sera toujours le but auquel la Société doit prétendre par tous les efforts, les sacrifices, les difficultés qu'elle doit vaincre, bien que ces devoirs présentent une nature différente à chaque période. — En ce qui concerne le public, on doit considérer comme progrès, le succès établi, aujourd'hui, d'œuvres classiques reçues froidement autrefois et presqu'incomprises ; — l'accueil favorable fait à l'audition d'œuvres dont le développement surprend encore cependand les habitudes.

2° Les obligations actuelles peuvent s'énumérer aisément : — Conserver l'état prospère de notre institution.

Et cela, aussi bien du côté des artistes eux-mêmes que du côté du public ; c'est-à-dire procéder de manière à ce que les tendances artistiques, sans détruire ni sans rejeter les saines traditions du beau, puissent préparer, guider le goût des dilettantes éclairés, en ce qui regarde l'audition des œuvres modernes ;

3° Quant à la mission qu'il nous reste à remplir, elle se résume en peu de mots : — faire en sorte que la *Société des Concerts* reste toujours la SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Mais pour cela, il faut lui conserver sa nature, son caractère particulier, son rôle distinct. Il faut, par conséquent, que ses statuts gardent l'esprit qui les a dictés. Il faut encore en comprendre l'interprétation dans le vrai sens, dans un sentiment d'intérêt général devant lequel tout doit s'incliner. C'est ainsi qu'il convient d'examiner les questions qui nous occupent.

L'article 33 est en ce moment de nouveau discuté. On demande, sous prétexte de lui donner plus de clarté, de l'interpréter, à l'avenir, dans un sens absolu, c'est-à-dire à ce qu'il en soit fait une *application constante*.

Cette demande prouve : premièrement, qu'on n'est point pénétré de l'esprit qui a présidé à l'éclosion de cet article ; deuxièmement, que l'on ne s'est pas rendu compte, peut-être, de l'effet que produirait aujourd'hui l'application constante d'un article qui, pendant plus de trente ans, a paru ne point exister.

Aussi, il est certain que dans la pensée des fondateurs, la faculté réservée au Comité, celle de s'adjoindre, dans des cas exceptionnels, douze membres tirés au sort, soit pour trancher des questions délicates, soit pour mettre à couvert la responsabilité du Comité, il est certain que cette faculté ne devait ni ne pouvait amoindrir en aucune façon l'autorité du Comité.

La preuve existe, d'ailleurs, dans la concision avec laquelle les attributions du Comité sont exposées. Il est dit « article 15, 3e alinéa : « Il (le Comité) fixe le nombre et

l'époque des concerts, *en arrête les programmes.* » — Est-il question ici de la nature de ces programmes? — Mentionne-t-on les auteurs qui doivent y figurer? Est-il parlé de classiques ou de modernes? Non! l'esprit de l'article est absolu. Et cela se trouve corroboré plus loin, article 29, 2e alinéa, où il est dit : « Il (le répétiteur du chant) doit dans l'intervalle des sessions des concerts, réunir, tous les quinze jours au moins, un certain nombre de membres de la Société, désignés par le Comité, à l'effet de rechercher et d'étudier les morceaux qui pourraient être présentés à l'adoption du Comité pour les concerts de l'année suivante. »

Mais, si l'on a bien compris le sens de cet article (qui, comme on sait, n'a jamais été mis en vigueur), une conséquence des plus curieuses en résulte. En effet, il ne s'agit rien moins que de procéder à l'opposé de l'article 33 que l'on discute en ce moment. Ainsi, par exemple, le Comité pourra désigner douze membres non pour juger cette fois, mais pour rechercher et étudier des morceaux qui seront oui ou non adoptés par le Comité. Et ces morceaux, il n'est pas dit s'ils doivent être d'auteurs morts ou vivants. En tout cas, le Comité, en ce qui regarde l'adoption, reste maître souverain; il juge seul la question.

Il est donc évident que l'application constante de l'article 33 ne peut s'allier à l'esprit de conception qui règne dans les statuts de la Société, et, pour ne parler que de la question présente, dans la rédaction même des articles concernant les attributions du Comité.

Non, encore une fois, il n'a pu venir à la pensée des fondateurs d'enchaîner le libre arbitre du Comité, d'entraver son action, d'amoindrir son autorité.

Les termes de l'article 33 sont tellement précis, qu'il est impossible de nier le droit d'application *facultative* qui s'y trouve énoncé : « *Lorsque* le Comité JUGE *convenable* d'admettre à l'*essai*, etc. — Cette rédaction, on en conviendra, n'exclut pas l'opinion contraire. Aussi, *lorsque* le

Comité NE JUGE PAS *convenable* d'admettre à l'*essai*, etc., le comité exerce naturellement son droit, selon les attributions générales prescrites, article 16 : « Il fixe le nombre et l'époque des concerts, *en arrête les programmes.* » — On voit quelle logique résulte de ce lien qui rattache entre eux les différents articles du règlement.

La corrélation qui existe dans l'ensemble des statuts prouve combien la prévoyance, la réflexion, l'expérience ont contribué à guider l'esprit de conception dont ont été pénétrés les fondateurs de la Société des Concerts, et que l'intérêt, au point de vue général de prospérité et de conservation, commande de respecter si l'on ne veut rien compromettre.

Le comité est parfaitement dans son droit :

— Lorsqu'il se livre à la *recherche* et à l'*étude* des morceaux ;

— Lorsqu'il en fait oui oui non l'*adoption* ; (art : 29) ;

— Et lorsqu'il en *arrête* l'exécution dans un des programmes de concert (art : 16.)

Quand il s'agit d'*essai*, c'est qu'alors le comité ne veut point se prononcer et qu'il a recours à l'article 33.

Et d'ailleurs, je ne saurais changer d'opinion et me prononcer autrement que je ne l'ai fait dans la séance du comité, du mardi 2 septembre 1873. Voici l'extrait du procès-verbal :

« Le comité se demande s'il y a lieu de maintenir tel quel, ou de modifier l'article 33. M. le Président pense que cet article étant rédigé de façon à laisser une entière liberté d'action au comité, non seulement il n'y a aucun inconvénient, mais, il y a même intérêt à le maintenir... « Il est décidé à l'unanimité, au comité suivant, que l'article 33 sera maintenu » (Comité du mardi 7 octobre 1873.) »

Voici un fragment de lettre que je recevais, peu de temps après le vote, de l'un de nos collègues.

« ... Dans la lecture d'un travail dans lequel rappelant les glorieuses traditions du passé, vous avez signalé les écueils des nouveautés dangereuses à la génération présente. Ce jour là, vous avez rendu la Société à elle-même, et j'ai toujours pensé que c'est à vous que nous devons le bénéfice du vote inespéré qui a suivi. »

— 2e Rapport :

Une proposition s'est produite à la susdite assemblée générale du 15 mai 1877 : « M. Ferrand demande pourquoi l'on n'aborde pas les œuvres de longue haleine, et aussi, pourquoi la partie chorale a si peu d'importance dans les programmes?»

Le caractère de ces œuvres comprend en général celui de l'oratorio ou celui de l'opéra, c'est-à-dire le style religieux et le style dramatique, du moins en ce qui concerne l'époque des classiques. — Quant à l'époque moderne, les auteurs, nos contemporains, ont cherché à réunir les deux genres tout en donnant moins de développement à leurs compositions.

Pour discuter de l'adoption, au concert, d'œuvres de cette nature, il faut d'abord savoir si la double physionomie de ces œuvres convient également au caractère distinctif de la Société des Concerts?

Il est certain que le style religieux et le style dramatique peuvent s'admettre au Concert ; je ne dirai pas par exception, mais dans une certaine limite, et avec réserve.

L'exécution, à la Société, de l'oratorio : *Les Saisons* d'Haydn, a prouvé par le succès que l'on peut aborder de temps à autre l'audition d'œuvres développées. Aussi aucun doute ne s'élève à cet égard.

Ce qu'il s'agit d'envisager ce sont les éléments d'exécution que réunit la Société des Concerts.

Ici vont se trouver en présence et les difficultés et les obstacles qu'il y a à vaincre.

Le caractère particulier de la Société des Concerts est, comme on sait, le caractère symphonique. A ce point de vue, l'élément instrumental présente la nature et la composition orchestrale qu'il convient de réunir pour atteindre le but auquel l'exécution doit prétendre.

En ce qui concerne l'élément vocal, sa nature est restreinte, on en conviendra, et la composition du chœur, sous le rapport du nombre d'exécutants, de la pondération que présente l'ensemble, ne comporte la puissance nécessaire que dans des conditions limitées, c'est-à-dire, par un choix d'œuvres dont la partie vocale trouve, dans les éléments dont on dispose, une interprétation en rapport avec l'effet conçu par le compositeur.

Mais pour l'exécution d'œuvres dont le caractère distinctif n'est point celui de la symphonie, on conçoit aisément que l'insuffisance se produise du côté de l'élément vocal, vu son peu de ressources, comme coryphées, comme sujets, en un mot comme *soli*.

Envisageons néanmoins les moyens pratiques qui doivent concourir à l'exécution d'une œuvre dite de « longue haleine », soit oratorio, soit opéra ou scènes dramatiques, etc.

1° Il s'agit, en premier lieu, que le choix de l'œuvre soit fait par le comité ;

— Et pour une œuvre de cette importance, le choix sera-t-il fait par le comité seul ou par le comité et la commission réunis ?

2° Avoir, ou se procurer la musique ;

3° Mettre à l'étude l'œuvre choisie.

Et alors : — désigner les sujets, les coryphées, les soli, etc., *à l'avance ;* — faire apprendre et répéter les rôles ;

— Procéder de la même façon pour les chœurs. Ici la difficulté est en rapport avec l'importance de l'œuvre. La partie vocale étant généralement plus compliquée que la

partie instrumentale, — il faudrait employer une combinaison nouvelle. Ce serait, par exemple, pour ne pas trop augmenter le nombre des répétitions du chant, de diviser le chœur, en deux parties que l'on ferait travailler séparément, puis ensemble, etc. C'est une direction nouvelle qu'il s'agit d'introduire. Enfin les répétitions d'orchestre, les répétitions générales dont il faut fixer le nombre, les dates, ainsi que l'époque de l'exécution.

Si tout ce travail, on le fait entrer dans l'exercice ordinaire de la session, au milieu de toutes les études que nécessite la combinaison des programmes projetés et souvent remaniés, on peut se figurer aisément les obstacles qui peuvent surgir, ainsi que les difficultés qui ont empêché, plus d'une fois la mise à exécution de projets aussi vastes que ceux dont on réclame aujourd'hui l'adoption.

Ce n'est donc pas par opposition d'avis, par manque de volonté, par négligence, si l'on ne parvient pas, parfois, à donner suite aux projets conçus. Car, à toutes ces questions il s'en joint encore une dont l'importance mérite attention.

On établit ordinairement une balance pour les droits de présence entre l'orchestre et le chant. Il faudra y renoncer désormais. En effet, la répartition des droits de présence ne peut être égale, du moment que les études se feront partiellement et comprendront, pour la partie vocale : les chœurs *divisés* et *réunis*, les *soli*, *coryphées*, *sujets* etc., sans compter les ensembles dont on ne peut préciser le nombre nécessaire, et les répétitions générales précédant l'exécution.

Il est vrai de dire que cette nouvelle organisation ne trouverait du côté du règlement aucun obstacle. Rien ne s'y oppose en effet....

Lors de l'Exposition universelle de 1878, je fus chargé comme membre de la commission des auditions musi-

cales, au palais du Trocadéro, de soumettre au comité de la Société des Concerts une proposition sommairement formulée en ces termes :

— Dix concerts de jour ;
Six avec chœurs, quatre symphoniques ;
Chef d'orchestre imposé : M. Colonne ;
Concerts officiels — musique française uniquement ;
— Les artistes veulent-ils venir isolément s'adjoindre à l'orchestre officiel pour jouer au Trocadéro, en acceptant le cachet ordinaire de la commission ?
— La Société des Concerts veut-elle jouer au Trocadéro en qualité de Société libre avec ses seules ressources de personnel — à ses risques et périls ?

Le comité de la Société s'empressa de mettre la question à l'ordre du jour. Je présentai mes réflexions par écrit. Les voici :

Un « avant-projet » a été soumis au comité, le 16 avril 1877, par M. Ernest l'Epine, en réponse au « rapport de M. le Sénateur, commissaire général, sur l'organisation des auditions musicales » adressé à M. le Ministre des Beaux-Arts, etc.

En résumé, tel est le « programme rationnel des auditions musicales contenu dans le rapport :

— L'exécution solennelle de quelques-unes des productions de nos jeunes maîtres ;

— Les concerts plus nombreux où l'on s'attachera à mettre en relief le talent des divers exécutants, sociétés chorales, orphéons, etc ;

— Et, enfin, l'exécution de quelques-uns de ces chefs-d'œuvres qui ne vieillissent jamais, et dont le public ne saurait se lasser.

A cette proposition du « rapport » — « l'avant-projet »

répond dans les termes suivants qui doivent être considérés, à certains égards, comme une interprétation modifiée, différente, en ce qui concerne la division des genres :

« Vous assignez, dit l'avant-projet à M. le Commissaire général, sur les programmes et dans votre budget, à ces divers genres trois parts *à peu près égales*, ainsi réparties :

1° Les morceaux nouveaux (créés depuis 1867) ;

2° Les concours orphéoniques et les festivals, (dans lesquels prendrait sans doute place la musique classique) ;

3° Les concours d'harmonie et les concerts de musique militaire. »

Il résulte de ce classement :

— Que la part distincte réservée comme couronnement au programme énoncé dans le rapport : « l'exécution de quelques-uns de ces chefs-d'œuvre qui ne vieillissent jamais, » se trouve enclavée, comme *devant sans doute prendre place*, entre les concours orphéoniques et les festivals, formant dans l'avant-projet le deuxième point de la division modifiée.

Il semble, dès lors, que la musique classique, comparativement à la musique moderne (qui, elle, forme un seul point) soit étouffée entre les festivals et les orphéons.

Maintenant, sur le chiffre de 250,000 fr. consacré aux auditions musicales, l'avant-projet s'exprime ainsi :

« Tous nos efforts vont tendre à n'en pas dépasser les limites, etc. ; mais il convient de prélever sur le chiffre de 250,000 fr.

— Pour le personnel dirigeant, environ. . .	16,000	»
— Reste pour les exécutions.	234,000	»
Soit, environ :		
1° Pour la musique contemporaine	78,000	»
2° Pour les festivals, la musique classique et les orphéons.	78,000	»
3° Pour les concours d'harmonie et les concerts de musique militaire.	78,000	»
TOTAL ÉGAL.	234,000	»

Il ressort, tout d'abord, de cet exposé, que la part égale à chacun des trois points du programme (soit 78,000 fr.) [1] se trouve diminuée proportionnellement par les 16,000 fr. des frais très judicieux prélevés sur les 250,000 fr. du budget, lesquels 16,000 fr. profitent exclusivement au premier point consacré à la musique contemporaine.

Il est vrai qu'un *avantage* est *laissé* aux institutions dont le caractère fondamental a *plus ou moins* celui de représentant de l'élément classique — aux sociétés ci-après dénommées :

— La Société des Concerts ;
— Les Concerts Populaires ;
— L'Association Artistique ;
— L'Harmonie Sacrée ;

comme « devant leur être offert : l'interprétation des œuvres classiques. »

Il en est de même pour les sociétés étrangères. Mais il convient aussi d'envisager l'avantage réservé aux sociétés constituées, françaises et étrangères.

Les sociétés françaises de « musique classique » correspondent, comme on voit, à la catégorie des interprètes auxquels est confiée la « musique ancienne. » Tandis que « l'orchestre de l'Exposition » correspond à la catégorie des interprètes auxquels est confiée « la musique moderne. »

« Soit d'un côté : des orchestres d'un nombre ordinaire tel que cent soixante exécutants, par exemple la Société des Concerts, etc.

« Soit de l'autre côté : un orchestre particulier composé de trois cent cinquante exécutants [2], celui du Trocadéro. »

Ces conditions d'exécution seront-elles favorables des deux côtés ? En tout cas, elles sont différentes. Différentes

1. Au lieu de 83,333 fr. + par 3 = 249,999 fr., etc.
2. Différence : 190, en ce qui concerne la Société des concerts.

aussi sont les conditions pécuniaires touchant le personnel exécutant. Une rénumération personnelle est affectée à chacun des exécutants composant l'orchestre de l'Exposition. « Aux grandes sociétés françaises que leurs travaux ont rendues justement célèbres, et auxquelles il paraît équitable et particulièrement intéressant d'offrir l'interprétation des œuvres classiques, » à ces sociétés ainsi qu'aux sociétés étrangères, il est accordé la liberté « d'offrir dans le même but leur concours, à leurs risques et périls ! » Nos réflexions nous amènent en finissant ces notes, à partager l'opinion émise par M. le Commissaire général, au début de son rapport : « à l'endroit des œuvres de la musique, à l'Exposition, il y a la difficulté de leur assurer un mode d'expression spécial qui les mette suffisamment en relief. »

Après avoir étudié la proposition, le comité, par l'organe de son secrétaire, adressa à la commission des auditions musicales à l'Exposition, le résultat de sa décision en termes catégoriques suivant la formule de l'énoncé de la demande.

EXPOSITION ANNUELLE DE MUSIQUE

1re *Question.* — La Société des Concerts consentirait-elle à se charger de l'exécution de huit à dix concerts qui auraient lieu du 1er mai au 30 juin.

Réponse. — La Société se chargerait de l'exécution de six concerts au moins, de dix au plus.

2e *Question.* — Quels honoraires la Société demanderait-elle par concert?

Réponse. — 8,000 fr. par concert pour tout son personnel exécutant, mais sans participer à aucuns frais.

3e *Question.* — La Société conserverait-elle son titre de Société des Concerts?

Réponse. — Les affiches annonceront les concerts *avec le Concours de la Société des Concerts.*

4e *Question* — La Société consentirait-elle à se transporter dans une salle d'un théâtre subventionné?

Réponse. — La Société accepterait les salles du grand Opéra, du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien.

EXPOSITION UNIVERSELLE

1re *Question.* — Les artistes de la Société des Concerts donneront-ils leur concours aux dix concerts officiels qui auront lieu dans la nouvelle salle du Trocadéro?

Réponse. — Le comité de la Société leur en accordera l'autorisation, bien que ces concerts soient dirigés par le chef d'une société constituée pour donner des concerts périodiques.

2e *Question.* — La Société voudra-t-elle donner à ses risques et périls des concerts à l'Exposition.

Réponse. — Non, à l'unanimité.

1879. — Cette année eut lieu ma première réélection.

1881. — Deux ans après, à propos de ma deuxième réélection, voici dans quels termes je remerciai la Société de son vote :

Le vendredi 27 mai 1881.

Messieurs,

Ce n'est pas sans une vive émotion que je me retrouve parmi vous.

Permettez-moi de vous exprimer combien je suis sensible aux marques d'estime que vous m'avez données. Veuillez croire à mon entier dévouement.

Nous avons tous, Messieurs, un même désir, un même but : le maintien de la Société, sa prospérité, sa durée, en un mot.

Aussi, pour cela devons-nous resserrer les liens qui nous unissent ; devons-nous suivre la voie que nos prédécesseurs nous ont tracée, persévérer dans l'accomplissement de nos devoirs, avoir foi dans les traditions qui ont élevé la Société au rang qu'elle occupe ; devons-nous, surtout, nous pénétrer de la mission qu'elle s'est imposée dès son origine.

Je n'ai point à vous faire ici ma profession de foi. Mes tendances artistiques vous sont connues. Vous savez quels sont les maîtres auxquels j'ai consacré ma vie entière. — Et sans la renier un seul instant, j'ai la ferme conviction qu'ils ont été pour moi un guide certain dans les voies nouvelles qui s'ouvrent devant nous, et que nous devons aussi explorer.

Ma carrière, je la dois à la Société des Concerts qui, après m'avoir initié à sa glorieuse existence, me réservait l'honneur d'être appelé à la diriger.— fonction que vous avez bien voulu affirmer, une fois encore, par vos suffrages ; je crois devoir vous en exprimer ma profonde reconnaissance.

Le vendredi, 28 avril 1882.

1882. — Deux blâmes à l'adresse du comité :

1° M. le ***, membre du comité n'aurait pas dû accepter l'air « *des bijoux* » [1], l'ultimatum dicté par M. A. Devriès, sans en référer au comité, ou tout au moins en informer le chef d'orchestre ;

2° En outre, il était convenable de soumettre au chef

1. Un air ajouté au programme (sans y figurer) du concert de jeudi, 27 avril. — Coutume des concerts à l'étranger!

d'orchestre les parties de l'air susdit, avant de les placer sur les pupitres; on lui eût épargné l'inquiétude de l'inconnu, en lui permettant de prendre connaissance d'une partition incorrecte et qui pouvait compromettre l'exécution. (Concert du jeudi 27 avril 1882.)

ÉPILOGUE

1883. — « SOCIÉTÉ DES CONCERTS » [1]

Pénétré de la difficulté de nous assurer, cette année, plus que jamais, le concours de chanteurs, « sujets de primo cartello, » pour l'exécution des chefs-d'œuvre de notre répertoire, je manifestai, dès le commencement de nos travaux, le désir formel que les programmes fussent, à l'avenir, rédigés et arrêtés par le comité, afin qu'ils réunissent l'expression de la majorité.

Déjà, à une époque antérieure, le comité avait reçu même communication.

« ... M. Deldevez exprime le désir que chaque membre du comité prenne part à l'œuvre commune en procédant à l'élaboration des programmes. Il serait à souhaiter que chacun choisissant un de ces grands ouvrages qui sont la base d'un concert et qui le « commandent », s'étudiât à l'entourer de morceaux susceptibles de faire des ébauches de programmes complets et équilibrés, qu'il serait précieux de discuter le moment venu. »

Extrait du procès-verbal du comité de mardi 1er juin 1875.

Mon intention n'était pas seulement de dégager ma responsabilité, mais surtout de faire connaître et ap-

1. Voir la Société des Concerts, Paris, 1887, Firmin Didot, gr. in-8°.

précier, en la partageant, la difficulté que comporte la mission délicate de régler ces « satanés » programmes. C'est ainsi qu'on les nomme, dans le monde de la critique musicale.

— Et, à propos de ce mot malencontreux, qu'on me permette d'ouvrir une parenthèse à l'occasion de la rencontre que je fis sur le boulevard des Italiens, d'un des auteurs de paroles françaises, traducteur d'œuvres allemandes.

Ce fut quelques jours après le premier concert de la session qui eut lieu le 5 décembre 1880.

Je sortais de chez M^lle^ Bloch qui m'avait mandé pour m'annoncer que malgré son succès de la veille, il lui serait impossible de chanter au deuxième concert. C'est alors que me trouvant en présence de la façon hautaine de traiter la Société, je ne pus retenir une expression regrettable qui me fut dictée par la mauvaise humeur avec laquelle — on le comprend sans peine — je reçus en plein visage, cette rude apostrophe : « Toujours vos satanés programmes » ! Je ne sus que répondre, et tournant le dos, en brisant la conversation, je marmottai entre les dents : « Hé! vous m'emb... nuyez » ! et m'esquivai aussitôt. — Je m'excusai, comme bien on pense, de la malencontreuse parole qui m'était échappée, en expliquant le motif du trouble momentané qui m'agitait.

Revenons à la question.

Après avoir fait connaître mon intention, j'exposai, dans une note les motifs qui me faisaient agir ainsi. — J'y mêlai quelque amertume, j'en conviens :

« Messieurs,

« Si je déroge, cette année, à mes habitudes du passé, qui, suivant l'expression de notre règlement ont été de rechercher des œuvres nouvelles, ou non exécutées encore, de les étudier, de les disposer afin de vous les faire connaître, en vous les présentant soit à l'orchestre, soit au chœur, c'est que, il faut bien le dire, je n'ai pas toujours été récompensé par le succès, dans mes recherches, au point de vue de l'effet, du moins, et n'en ai retiré que bien peu de satisfaction. En effet, il m'est arrivé souvent de présenter des œuvres oubliées, ou point encore connues, d'auteurs classiques, nos maîtres célèbres, en présence desquelles on n'a peut-être pas eu sinon le respect, tout au moins les égards que réclame la mémoire des noms illustres des auteurs ; et en ces circonstances, pour ma part, je n'ai jamais recueilli le moindre regret, regret qui cependant devait se concevoir pour chacun de nous. Il en est résulté que les essais de ce genre ont été moins fréquents, ce qui fait qu'aujourd'hui, en présence de la liste des œuvres préparées et non exécutées, « je remets en vos mains le soin de décider du sort de celles que vous jugerez susceptibles de trouver accès parmi vous. »

« Comité musical extraordinaire du samedi 14 octobre 1882. »

A cette note était jointe la liste suivante :

« Liste d'ouvrages préparés et non exécutés.

HAENDEL. — *Saül,* chœur-marche, chœur avec orgue.
PALESTRINA. — *Stabat Mater*, double chœur sans accompagnement.

JOMELLI. — *Miserere,* chœur-soli avec accompagnement de basses.
RAMEAU. — *Castor et Pollux,* air et chœurs.
GLUCK. — *Iphigénie,* ouverture avec chœur final.
— — Andante et airs de danse.
SPONTINI. — *Fernand Cortez,* Marche et chœur du 3e acte.
WEBER. — *Euryanthe,* Trio (Paroles françaises nouvelles).
HAENDEL. — *Judas Machabée,* Fragments.
BENEVOLI. — *Christus,* chœur sans accompagnement.
PALESTRINA. — *Christus, factus es,* chœur.
HAENDEL. — *Israël en Égypte,* fragments des deux parties.
— *Les fêtes d'Alexandre.*
MEYERBEER. — *Struensée.*
BEETHOVEN. — *Prométhée,* nouveaux numéros.
— Cantate n° 1, chœurs n° 4, n° 6.
— *Fidelio,* fragments.
— Messes en *ré,* en *ut.*
LULLY. — Chœur *d'Athys.*
RAMEAU. — *Les fêtes d'Hébée,* chœur avec orchestre.
— — ouverture et chœur.
BERLIOZ. — *Le Roi Lear,* ouverture, — Waverley, id.
— *La belle voyageuse,* chœur.
SCHUMANN. — *Le départ et le retour,* ch.
HAYDN. — Symphonie concertante (24), capriccio-minuetto.
MOZART. — Symphonie, en sol mineur, n° 13.
PALESTRINA. — *Stabat Mater,* triple chœur.
CORELLI. — *La nuit de Noël,* concerto.
LECLAIR. — *Tombeau et Gavotte.*
GLUCK, LULLY. — *Armide,* grands fragments.
— *Écho et Narcisse,* chœur.
AZIOLI. — Chœur, paroles de M. Nuitter.
SCHUMANN. — *Faust.*
— *L'anathème du chanteur.*

BACH. — *Sonne, sonne,* cantate.
BERLIOZ. — Ouverture de *Benvenuto Cellini.* »

On doit reconnaître que cette liste a été longuement élaborée, car son commencement date de l'année 1878. Eh bien! il est aisé de voir par là le peu d'enthousiasme qu'elle a soulevé par le nombre de numéros délaissés, abandonnés, sans avoir été essayés seulement. Et dire que c'est par esprit de parti que l'on se prive de ces ressources, de ces nouveautés d'œuvres anciennes! Cet esprit de parti d'où vient-il? qui le fait naître? Est- ce une marque d'hostilité, une opposition de sentiment de la part des exécutants, ou une idée arrêtée de n'admettre que ce qui a été joué déjà? Cette dernière hypothèse est la seule vraisemblable; et la justification que l'on puisse invoquer est dans une condescendance regrettable envers le public. On est quelquefois tenté de leur adresser ces reproches un peu amer que nous trouvons dans les mémoires de H. Berlioz : « Ils veulent des partitions dont ils puissent du premier coup, sans réflexion, sans attention même, s'assimiler la substance... La moindre innovation imprévue dans le style mélodique, dans l'harmonie, le rythme et l'instrumentation les met en fureur. »

Ces réflexions dont il m'a été, trop souvent, donné l'occasion d'apprécier la justesse, m'ont aussi amené malheureusement à douter de moi-même, à ne plus avoir d'initiative au sujet de la question des essais, des travaux préliminaires d'ouvrages tirés du répertoire des maîtres classiques. Et c'est précisément ce qui m'a déterminé à prendre la résolution de laisser au comité le soin de la rédaction des programmes. Je me suis donc renfermé dans la stricte obligation de fixer les dates des répétitions.

Cette mesure fut acceptée sans difficulté. Le personnel, orchestre et chœur, était dégagé de tout travail intime, préparatoire, n'ayant d'autre but que la lecture d'œuvres inédites, et dont le résultat, il faut bien le dire, est souvent nul. Et comment se manifeste l'opinion générale? de cette manière : si l'ouvrage présente des développements, des difficultés d'exécution, mais que l'effet ne se produise point quand même, à première vue, c'est alors que la froideur des exécutants, le peu d'attention qu'ils apportent à leur partie, n'écoutant que le silence qui se produit à la fin de l'exécution, l'empressement à quitter la répétition, c'est alors que l'isolement du chef d'orchestre resté seul... avec sa partition, fait comprendre à ce dernier, le peu de chance de succès à renouveler une pareille tentative. Et de l'audition, de l'œuvre, il n'en est plus parlé !

Le souvenir d'un avis qui me fut donné, lorsque je repris en 1879 les « *Ruines d'Athènes* » en entier, reconstituées et avec poésie nouvelle de M. Trianon, me resta longtemps en mémoire.

Dans cet avis, mes efforts n'étaient nullement appréciés, et les soins et le zèle apportés par mon ami Trianon ne furent par mieux récompensés. On me laissa libre de lui adresser les remerciements qu'il méritait.

La note du comité était rédigée ainsi :

« Le programme du prochain concert des 9 et 16 février est approuvé, mais vu la nouveauté de la poésie, le comité désire qu'à la répétition du samedi 1er février, on puisse entendre les « *Ruines d'Athènes* » avec la poésie, *avant d'afficher.* »

Eh bien ! malgré le nombre restreint des répétitions, qui, cette année, s'élevait au chiffre de 38, au lieu de 44,

comme les années précédentes, le comité se vit dans l'obligation, par l'entremise du chef d'orchestre, d'adresser au personnel de l'orchestre et du chant, un rappel des anciennes traditions de la Société des Concerts, touchant la discipline qui, aujourd'hui est méconnue de tous côtés. A ce sujet, voici les quelques paroles que j'adressai à l'orchestre.

« Messieurs,

« Il est une tradition que nous ont transmise nos prédécesseurs comme étant la base de notre institution. Je veux parler de la discipline ; de la discipline telle qu'ils l'entendaient, c'est-à-dire sévère mais amicale.

« Eh bien, messieurs ! n'oublions pas que c'est par elle que la Société a toujours prospéré ; que l'ordre parfait que nous avons vu régner en toutes choses, a maintenu les liens qui nous unissent.

« Nous devons donc, à notre tour, prouver que nous nous souvenons du passé, de nos glorieux devanciers, en les imitant, en conservant pour règle de conduite cette discipline qui a été leur appui, leur force, mais, dont nous voyons les effets, aujourd'hui, peut-être se ralentir.

« Pourtant ce n'est qu'en invoquant la traditions des fondateurs que nous saurons réellement leur succéder.

— Ainsi, autrefois, par exemple, on avait pour principes : l'exactitude ;

— On se faisait une loi d'arriver aux répétitions, et surtout aux concerts, de manière à se laisser le temps nécessaire pour prendre l'accord, pour examiner et « chauffer » son instrument ;

— On observait le silence, une fois en place, aux concerts, principalement ; — point de préludes, ni marques d'intelligence avec le public ;

— On n'écoutait que le chef, on ne voyait que son archet, et l'exécution s'en trouvait bien ;

— L'amour de l'art se révélait de tous côtés par l'empressement que l'on mettait aux études, aux répétitions ; par le soin que l'on avait de sa tenue, de son jeu, de l'attention portée aux moindres détails d'exécution, et même aux pauses à compter ; — on savait écouter ;

— Enfin... c'était l'âge d'or !

« C'est donc, en ce moment, pour nous, un devoir impérieux que de redoubler d'activité, de zèle, et d'apporter l'ardeur, la conviction, la foi, dont nous sommes animés, dans l'exercice de nos travaux. Par là nous saurons relever cette discipline que, sous aucun prétexte, nous ne devons laisser fléchir.

« 25 novembre, 1882. »

Mon *speeh* fut critiqué par le comité ; c'est-à-dire on trouva qu'il ne concluait pas. Cela est peut-être vrai ; mais, dans mon idée, la conclusion devait ressortir d'elle-même, par l'exposé des devoirs si admirablement remplis par nos prédécesseurs, par leur abnégation, par leur zèle constant à l'œuvre fondée par eux, à la Société des Concerts ! Je croyais qu'en invoquant ce souvenir glorieux du passé, c'était dire à chacun de nous : « redoublons donc d'efforts, de persévérance, restons unis dans les mêmes liens, ayons les mêmes convictions, le même amour, une même foi en l'avenir de la Société ! » Il me semblait que tous devaient penser comme moi : comprendre la nécessité absolue des devoirs. Voilà ce qui m'a fait ne pas conclure ; par discrétion mal entendue.

Depuis, le temps a marché ; le mandat, plusieurs fois renouvelé, dont j'ai été investi est aujourd'hui expiré ;

enfin le moment de la séparation est arrivé! Je termine donc ces mémoires par la copie du dernier acte qui met fin à ma carrière.

A Messieurs les Membres du comité de la Société des Concerts.

Messieurs,

L'heure de la retraite a décidément sonné pour moi. Je viens donc vous prier de vouloir bien ne point procéder à ma réélection.

Il m'est doublement pénible, en cette triste résolution, de penser qu'au moment d'adresser mes adieux à notre chère Société, je me sois vu forcé de l'abandonner [1] la veille du dernier concert!

Agréez, Messieurs...

Le mardi, 24 avril 1883.

Le *Ménestrel* du dimanche 13 mai 1883, rendit compte de l'incident qui se produisit.

« — Une grave nouvelle touchant la Société des Concerts du Conservatoire : M. Deldevez serait décidé à prendre sa retraite et l'avis officiel en aurait été transmis aux sociétaires dans les termes suivants :

« Nous avons le regret de vous annoncer que M. Del-
« devez, notre éminent et vénéré chef d'orchestre, désire
« prendre définitivement sa retraite. Malgré nos pres-
« santes instances, il maintient irrévocablement sa déter-
« mination. Nous croyons de notre devoir de vous en faire

1. Par cause de maladie.

« part et nous vous prions d'agréer l'expression de nos « meilleurs sentiments.

Pour le Comité : A. VIGUIER, secrétaire. »

« Par suite, une convocation, en Assemblée générale, a été décidée et fixée au mardi, 22 mai, afin d'élire un nouveau chef. »

Le dimanche 20 mai, le même journal ajoutait :

« — Dimanche dernier, le *Ménestrel*, le premier de tous les journaux, annonçait la grave nouvelle de la retraite définitive de M. Deldevez, chef d'orchestre de la *Société des Concerts* du Conservatoire. Depuis, cette nouvelle n'a fait que s'aggraver, si nous en jugeons par les bruits qui arrivent jusqu'à nous. MM. les sociétaires seraient loin de se trouver d'accord sur le choix d'un nouveau chef, et certains d'entre eux et des plus influents, dit-on, porteraient leurs suffrages sur un compositeur, au lieu de s'en remettre à l'expérience acquise d'un chef d'orchestre de profession. Ainsi, MM. les chefs d'orchestre de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, s'ils se présentaient, se trouveraient en présence, mardi prochain, de MM. Ernest Guiraud et Benjamin Godard. Cet ordre d'idées accepté, d'autres candidatures peuvent se produire dans les 24 heures, et le répertoire de la *Société des Concerts* se trouve exposé à passer aux mains de compositeurs d'une valeur musicale indiscutable, sans doute, mais qui n'ont jamais dirigé que leurs œuvres. Nous le répétons, ceci double la gravité de la retraite de M. Deldevez, et si nous avions l'honneur de faire partie de la *Société des Concerts*, nous proposerions l'ajournement de toute élection, afin de ne point prendre à la hâte un parti définitif qui pourrait bien être vivement regretté à courte échéance. La *Société des Concerts* du Conservatoire

compte aujourd'hui de redoutables concurrences; qu'elle veille bien à l'honneur du drapeau ! »

Dans un troisième article, le *Ménestrel* du dimanche 27 mai complétait son compte rendu :

« — Dans sa séance de mardi dernier la *Société des Concerts* a fait acte de sage prévoyance en ajournant tout changement de dynastie. Elle s'est tout simplement confiée de nouveau aux mains de M. Deldevez, lequel s'est rendu avec autant de bonne grâce que de dévouement aux instances des délégués en restant à la tête de la célèbre Compagnie symphonique du Conservatoire. Une forte majorité a décidé de cette solution inattendue, et lorsque la députation, chargée, séance tenante, d'aller présenter à M. Deldevez le vœu général des sociétaires, est revenue transmettre son acceptation, d'unanimes bravos ont éclaté dans la docte assemblée. C'est ici ou jamais le cas de redire : « Tout est bien qui finit bien. »

« Voici du reste exactement comment les choses se sont passées : La *Société des Concerts* du Conservatoire s'est réunie mardi dernier en assemblée générale sous la présidence de M. Ambroise Thomas. Après la lecture par M. Viguier, secrétaire, du compte rendu se terminant par l'annonce que M. Deldevez avait exprimé l'intention formelle de prendre sa retraite et que les démarches du comité n'avaient pu le faire revenir sur sa décision, M. Lebouc a demandé la parole, et, après avoir exposé qu'il avait la conviction que cette décision de M. Deldevez, inspirée par sa discrétion et sa modestie bien connues, céderait devant un vote de la Société entière de qui dépendait sa réélection, il a proposé une motion par laquelle « la Société priait son digne chef de revenir sur sa déci- « sion et d'accepter sa réélection pour deux ans. » Votée par 78 voix sur 104 votants, cette motion a été, séance tenante, présentée à M. Deldevez par quatre délégués qui,

une demi-heure après, ont rapporté son adhésion accueillie par des applaudissements unamimes. »

Me voilà donc réintégré de nouveau dans mes fonctions pour deux ans.

A la répétition du samedi 20 octobre 1883, voici en quels termes j'expliquais, à mon tour, la réserve que je m'étais imposée à l'égard de ma troisième réélection.

Messieurs,

Si je n'ai pas cru devoir, de nouveau, maintenir ma candidature, cette année, c'est par un sentiment que vous avez été à même d'apprécier.

D'ailleurs, me trouvant en présence de réélections antérieures, ne devais-je point laisser à la Société, son entière liberté dans sa décision souveraine?

D'un autre côté, je pouvais croire, réellement, le moment de ma retraite arrivé, et quelque pénible que fut cette séparation, je devais la provoquer, averti maintes fois par mes absences involontaires.

Voilà, Messieurs, les motifs qui m'ont fait persister dans ma détermination auprès de Messieurs les Membres du Comité.

Maintenant, vous savez le reste.

Oui! Messieurs, soyez persuadés que je ne quittais pas la Société sans un profond chagrin, me sentant animé d'un entier dévouement pour sa prospérité, aussi bien dans la réserve de certaines tendances modernes, que dans le maintien traditionnel du classique qui a été pour la Société la source d'une ère glorieuse!

Permettez-moi donc, Messieurs, de vous exprimer ici ma vive reconnaissance pour la sympathie, dont vous avez bien voulu me donner une nouvelle preuve.

*
* *

1884. — Une proposition adressée à la Société des Concerts, par l'Institut.

L'Institut demande à la Société de se charger de l'exécution annuelle du prix décerné au concours Rossini.

« ... Ce serait rendre hommage au nom illustre du fondateur du concours, en même temps, donner un appui utile à l'institution. »

En effet, la garantie de l'exécution par la Société des Concerts, de l'œuvre couronnée, ferait surgir, peut-être, des noms de candidats susceptibles de rehausser le prestige de ce concours; — l'Institut affecte une somme de six mille francs pour chaque exécution.

Telles sont les principales conditions de la proposition.

Maintenant cherchons, en vue de l'intérêt particulier de la Société des Concerts, que chacun de nous doit tenir en première ligne, les arguments en faveur, et contre la proposition.

La Société, en acceptant la proposition, reste-t-elle fidèle à sa mission? Conserve-t-elle son caractère d'indépendance? — Deux questions qui, jusqu'à ce jour, n'ont point été mises en doute. Quant à la première, le règlement reste muet sur toute idée de patronage, d'aucune sorte, de tout concours prêté à d'autres sociétés ou institutions, d'où il ressort une affirmative des plus formelles. Quant à la seconde question, touchant son indépendance :

— Article 16, « Le comité fixe le nombre et l'époque des concerts, *en arrête les programmes.* »

— Art. 33. « La Société désigne des juges pour l'admission des ouvrages nouveaux, etc. »

La Société des Concerts a, comme nature distincte, l'élément symphonique ; pour principe : le répertoire des chefs-d'œuvres de l'École classique.

A ce point de vue la Société sort de son élément en prêtant son concours pour l'exécution d'œuvres particulièrement vocales ; elle déroge à son principe en acceptant un jugement autre que le sien : le lauréat couronné un auteur inconnu jusqu'alors.

La Société ne doit-elle pas, au contraire, se réserver pour les maîtres modernes, pour les compositeurs membres de l'Institut? Autrement elle abdique son indépendance.

Une fois engagée sous une autorité autre que la sienne, il est à craindre que la Société soit contrainte de céder à d'autres influences. Et si de pareilles offres ne lui ont pas été faites jusqu'à présent, c'est qu'on reconnaissait, dans l'opinion publique, le caractère indépendant de la Société.

Sans cela, l'Institut pouvait frapper plus tôt à notre porte, pour lui-même, pour le grand prix de Rome, aussi jaloux de prestige pour ce concours que pour l'autre.

Le Conservatoire pouvait, de son côté, nous demander pour les envois de Rome, pour les exercices de chaque année.

Le sentiment d'indépendance était tel, chez quelques uns de ses membres, qu'ils n'admettaient même pas la dénomination de Société des Concerts *du conservatoire* !

Sous le rapport de l'exécution, la Société n'a-t-elle point à réfléchir? N'a-t-elle pas à se garantir des exécutions moins parfaites, moins finies qui seront inévitablement celles des œuvres couronnées auxquelles la Société ne pourra apporter les soins nécessaires, surtout pour la partie chorale qui exige beaucoup plus d'études que la partie instrumentale. L'équilibre à maintenir, entre le

personnel du chant et de l'orchestre, quant aux droits de présence, pourra-t-il s'établir sans conflit de part et d'autre ?

On aura pour ces sortes d'exécutions des interprètes solistes, des personnages... étoiles, des chanteurs que la Société n'eût point admis, ou ceux dont le nom est une réclame et qu'elle ne peut obtenir pour ses concerts.

Cette question, dira-t-on, ne nous regarde pas. Soit ! Mais nous serons toujours sous le joug de la domination d'une autorité supérieure.

Reste la question de l'allocation offerte.

D'abord, elle est moindre que celles qui ont été acceptées précédemment. La Société a été appelée d'origine, pour réceptions officielles, etc., moyennant une somme de huit mille francs ; ce précèdent a ouvert la voie à quelques particuliers au nom de sociétés de bienfaisance. Dès lors, la Société a été cotée au chiffre de 8,000 francs, ce qui a fait dire par quelques malveillants qu'à ce prix, tout le monde pouvait l'obtenir.

Aujourd'hui on demande à l'engager annuellement, à un prix moindre que par le passé, et dans des conditions différentes, c'est-à-dire en sous ordre et abandonnant son initiative.

Il est vrai qu'on lui laisse le droit de parfaire la somme primitivement fixée (8,000 fr.), en mettant à la disposition du public un nombre de places suffisant pour arriver au total, le chiffre n'étant point assuré.

On lui laisse encore son autorité sur tous détails touchant la question d'exécution, par exemple : le soin d'appeler, en dehors du personnel de la Société, le nombre d'externes commandé par le compositeur de l'orchestre de la partition qu'on aura à exécuter, ce qui ne laisse pas que d'établir un compte qu'il faudra considérer ;

Les études à disposer ; les répétitions partielles à fixer ; les répétitions d'ensemble, générales, etc. etc.

En cherchant les avantages que pourrait offrir la pro-

position ci-dessus, un sentiment d'intérêt et de dignité pour la Société a fait naître les arguments que nous donnons contre la proposition et qui sont venus affermir plus encore notre conviction.

Telle est notre opinion.

(Mardi 4 mars 1884, à l'issue du Comité).

Il y eut cependant une tentative faite de ce genre.

Une proposition antérieure, mais d'une plus grande difficulté d'exécution — ce qui empêcha probablement d'y donner suite — fut l'objet d'une demande analogue.

Me trouvant retenu en ce moment par indisposition, je reçus de M. le Secrétaire la note suivante :

« Au comité de mardi, 26 février 1878, M. Vaucorbeil est venu officiellement de la part du Ministre demander à la Société de se charger de l'exécution d'*opéras nouveaux*, exécutions qui auraient lieu en partie au printemps, après la session, et, en partie, au commencement de l'automne.

« En présence de l'insistance du commissaire du gouvernement, nous avons dû lui donner réponse, et nous l'avons donnée affirmative.

« L'idée du Ministre est d'offrir aux jeunes compositeurs une compensation à la suppression du Théâtre-Lyrique. Les ouvrages remarqués, à ces exécutions, seraient imposés aux théâtres subventionnés.. »

Cette proposition fut écartée.

1885. — Année cruelle! Maladie grave — double démission.

D'abord celle de la Société des Concerts.

... On me donna bien à entendre, dans le comité, qu'il

pourrait surgir, comme il y a deux ans, une manifestation de quelques uns de mes amis se portant garants du retour de ma décision. Et alors?..

Mais cette fois — dis-je — je serai présent à l'assemblée, et j'ai la ferme volonté de décliner toute proposition ayant trait à une réélection.

Ce qui fut dit fut fait.

J'assistai à l'assemblée et, après la lecture du procès-verbal de la précédente séance, je demandai la parole. Je m'exprimai en ces termes :

Messieurs,

La maladie qui s'est abattue sur moi, est venue briser des liens qui m'unissaient à la Société des Concerts depuis sa fondation. Elle m'a apporté, en retour, des consolations, et les preuves de sympathies les plus précieuses.

Les différentes fonctions, dont la Société m'a investi, pendant les périodes successives auxquelles j'ai pris part, m'ont permis de célébrer avec elle mes noces d'or !

Cette prérogative n'a pas été sans amertume pour moi, car j'ai vu disparaître, hélas ! bien de mes chers contemporains. Heureusement la Société forte, de son principe constitutionnel, garde foi dans l'avenir, dont elle ne saurait douter !

J'ai eu, en compensation de nos pertes, le bonheur de concevoir de nouveaux sentiments de confraternité et d'affection avec la Société renouvelée, la Société actuelle, qui, appréciant mon attache au passé, a conservé la tradition classique, en mémoire de ses illustres maîtres qui ont fait sa gloire.

Je pouvais espérer alors, complétant mes états de service et remplissant mon devoir jusqu'à la dernière heure, remettre, un jour, en d'autres mains, le mandat que

je tiens de vos suffrages. Et ce jour était prévu, je ne dirai pas attendu, du moins de mon côté, car je prévoyais le moment douloureux de la séparation.

Je désirais donc répondre, encore cette année, aux témoignage d'estime de la Société que je considérais comme une suprême faveur.

Il en a été autrement, vous le savez ; et, comme pour mieux marquer le terme du sacrifice, il faut que poursuivi sans relâche par le mal, ce soit en abandonnant mon poste malgré mes efforts, et cela en pleine session, que se voie terminer ma carrière !

Enfin il faut se résigner !

D'ailleurs ce n'est point seulement par notre concours, par notre activité que nous devons servir les intérêts de la Société, c'est aussi en permettant, chacun de nous, à son tour, à de nouvelles générations de profiter du bien que nous avons pu faire, ou de faire mieux, si nous n'avons pas été à la hauteur de notre mission.

Aussi ma résolution est-elle irrévocable !

Qu'il me soit permis de passer rapidement sur cette question si pénible, en résumant ici mes intentions formelles.

Je déclare donc renoncer à toute candidature nouvelle, ainsi qu'à toute proposition bienveillante qui pourrait surgir à mon égard.

Veuillez agréer, Messieurs, mes regrets sincères, et recevoir mes adieux !

En me retirant de la Société, j'y reste toujours attaché par le cœur, et par les vœux que je forme pour sa prospérité.

Permettez-moi de vous donner à tous, Messieurs et chers camarades, l'accolade fraternelle, en embrassant notre cher et aimé Président, comme témoignage de l'amour que toute ma vie j'ai voué à l'art et à la Société des Concerts !

Le 2 juin 1885.

Maintenant, demeurait une autre question qu'il me fallait terminer.

J'avais un dernier devoir à remplir! — ma démission de professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire.

J'écrivis la lettre suivante à M. le Directeur.

Le 5 octobre 1885.

Monsieur le Directeur,

Après m'être séparé de la Société des Concerts, il me restait encore un acte non moins pénible à accomplir :

Je viens vous prier, Monsieur le Directeur, de vouloir bien accepter ma démission de professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire.

En remettant entre vos mains mes fonctions de chef d'orchestre, laissez-moi jeter un regard consolateur vers le passé.

Je me souviens avoir été désigné par vous, Monsieur, pour écrire la musique d'un ballet que vous avait demandé Mlle Lucile Grahn ; Plus tard, lorsque je me présentai pour succéder à M. George-Hainl, j'ai trouvé, en vous, un puissant appui dans le haut patronage du Président de la Société des Concerts.

C'est alors que vous avez créé la classe d'orchestre en m'en confiant la direction.

Vous le voyez, mon cher Maître, ce sont là des titres à ma reconnaissance, que je ne saurais oublier. Je suis heureux, je suis fier de les avoir obtenus, et vous exprime aujourdhui, tout le bonheur qu'ils m'ont causé.

Veuillez croire aux sincères regrets que j'éprouve, et agréer, je vous prie, Mon cher Directeur, l'expression de mes sentiments les plus dévoués et les plus affectueux.

E. Deldevez.

Je reçus, en réponse, la touchante et affectueuse lettre de M. le Directeur, de mon cher Ambroise Thomas. La voici :

« Paris, le 20 novembre, 1885.

« Mon cher Deldevez,

« Lorsque le Ministre a créé la classe d'orchestre, sur ma proposition, vous savez combien j'avais été heureux de vous attacher par des liens plus intimes à notre Conservatoire.

« C'est vous dire tout le regret que j'ai éprouvé en recevant la lettre par laquelle vous m'annoncez votre ferme résolution de vous retirer.

« Bien que, depuis quelque temps, vous m'eussiez fait pressentir vos intentions, j'espérais encore que notre phalange de jeunes artistes ne serait pas privée sitôt de l'autorité de votre nom et de votre talent.

« Je ne puis que m'incliner devant les raisons de santé que vous invoquez; mais, au moment où vous quittez vos fonctions de professeur, où la Société des Concerts vient aussi de vous perdre, j'ai à cœur de vous remercier des services que vous avez rendus à notre École, et je tiens à vous dire, mon cher Deldevez, que votre place reste marquée parmi nous dans nos jurys et nos comités d'examen.

« Je suis personnellement très touché des souvenirs de notre jeunesse que vous rappelez, et que je n'ai point oubliés non plus. De tout temps j'ai apprécié en vous, à côté des qualités éminentes de l'artiste, la noblesse du caractère et des sentiments. Et aujourd'hui, après la carrière déjà longue que nous avons parcourue tous les deux, j'aime à vous renouveler l'assurance de ma sincère et profonde affection.

« Votre vieux camarade et ami.

Ambroise Thomas. »

La Société me témoigna ses regrets par un précieux souvenir. Elle me fit hommage d'un buste de Gluck avec cette inscription :

à

E. DELDEVEZ

la société des concerts reconnaissante

1831-1872-1885.

Je serais ingrat si j'oubliais les paroles bienveillantes du discours prononcé par M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, à la distribution des prix, le 6 août 1886.

« ... M. Deldevez... nous a quittés alors qu'il pouvait encore demeurer parmi nous. Ai-je besoin de vous dire quels regrets nous laisse la retraite volontaire de celui qui dirigea avec tant d'autorité une des classes supérieures du Conservatoire, qui tint avec tant de fermeté et d'habileté le bâton de chef d'orchestre à l'Opéra, à la Société des Concerts, de celui chez qui la bonté et la simplicité étaient égales à l'intelligence et au savoir : ces regrets je ne les exprimerai pas qu'il les devinerait ; mais vous me reprocheriez de ne pas lui payer notre dette. »

Tel fut le couronnement de ma carrière, de 1825 à 1885, soixante ans de service actif ! Ces longues années je les ai vécues diversement. — Si du virtuose, du chef d'orchestre, il ne reste que le souvenir dont ce livre retrace l'existence, le compositeur laisse du moins après lui un sujet de curiosité au bibliomane. — C'est en présentant d'une main l'édition de mon œuvre, de l'autre, mes mémoires, en montrant ce que j'ai été, ce que j'ai fait, que je m'assieds humblement sur la sellette ainsi que l'accusé qui attend qu'on le juge !

QUATRIEME PARTIE

QUATRIÈME PARTIE

CATALOGUE

DES

MANUSCRITS AUTOGRAPHES

DES ŒUVRES

DE

E. M. E. DELDEVEZ

Dates de leur composition et de leur exécution avec commentaires sur certaines appréciations d'articles de journaux.

ANNÉES	DÉSIGNATION DES ŒUVRES	NOMBRE de vol.	NUMÉROS d'op.	MANUSCRITS ou copie.
1831	Harmonie et contrepoint.....	1		m.
	Etudes (Harmonie).....	1		m.
	Fugues à 4 et à 8 parties.....	1		m.
	Cours d'harmonie, accompagnement pratique.....	n° 1		copie
	Cours de contrepoint et Fugue de Cherubini.....	n° 2		copie
à	Basses chiffrées — Fenaroli, 2e livre — canon-Fétis, contrepoint et Fugue. — Leçons de concours.....	n° 6		copie
	Fétis, exercices d'accompagnement pratique (réalisation) Imbimbo, Chapitre II Catel, traité d'harmonie I et II.	n° 7		copie
	Scène pour contralto et piano.....			m,
	Agar, scène pour contralto et piano....			m.
1837	*Marie-Stuart* (Introduction) Scène de concours.....			m.
	Samson, opéra (2 actes) de Voltaire....			m.
1838	*La Vendetta*, scène de concours (2e prix).	1		m.
	Air p. sop. et piano (*La Vendetta*)....			m.
	Velleda, air p. sop. et piano.....			m.
	Vocalise *id*			m.
	Ouverture de concert.....	1	op. 1	m.
1839	*Fernand*, scène de concours.....	1a		m.
	Duo de chant avec piano.....			m.
	1re Symphonie.....	1	op. 2	m.
1840	Six morceaux de chant avec piano.....	1	op. 4	gravé
	Le dernier des Mohicans, Ballade.....			
	Loyse de Montfort, scène de concours.	1a		m.
	Finale (Trio de *Loyse de Montfort*)....			m.
	Air (sans paroles) p. sop. et orchestre..			m.
1841	*Robert-Bruce* (opéra).			
	Ouverture de *Robert-Bruce*.			
	Lionel Foscari, scène de concours	1a		m.
1842	Romances : *Rien qu'une fleur*.....			m.
	— *Notre-Dame des orages*, avec hautbois.....			m.
	— *Bon ange au monastère*, piano et orgue.....			m.

ANNÉES	DÉSIGNATION DES ŒUVRES	NOMBRE de vol.	NUMÉROS d'op.	MANUSCRITS ou copie.
	Plusieurs airs de danse pour l'opéra....			m.
1843	Traité théorique et pratique de composition musicale (1).....	n° 3		copie
	Traité de composition (2) de A. Barbereau.	n° 4		copie
	Traité d'harmonie pratique de Panseron.	n° 5		copie
	Requiem.....	1	op. 7	m.
	— *Introït* à voix d'hommes avec orgue pour le service funèbre de H. Berton.....			gravé
1844	*Lady-Henriette*. Ballet (3e acte).....	1		m.
	— Valse, Polka.....			
	— Duo p. piano et violon.		op. 5	gravé
	Eucharis, Ballet en 2 actes.....	2		m.
1846	*Paquita*, Ballet en deux actes.....	2		m.
	— — en 3 suites pour piano..	1		gravé
	— — Tableau inédit.....			m.
	Souvenir de Paquita, Duo pour piano et Violon.....		op. 6	gravé
	Mazarina, Ballet en 5 tableaux.....	1		m.
1847	Airs originaux (inédits).....			m.
	2e Symphonie.			
	Hymnes, chœurs à 3 et à 4 voix.	1er livre		m.
	O Fons amoris			
	Jam solis.			
	In umbra noctis			
	O splendor.			
	O Salutaris, p. sop. ou tén. avec orgue.			gravé
	Robert Bruce, grande ouverture, orchestre (2e manuscrit).....		op. 3	m.
	3 Romances avec piano.....		1er livre	m.
	L'adieu. p. ténor.			
	Le monastère p. c. alto....			g.
	Zelmire p. basse			
1848	*Le violon enchanté*, — opéra en 2 actes.		op. 20	m.
	— Ouverture			
1849	1e Trio pour piano, violon et violoncelle.			
	Quatuor pour 2 violons alto, et violoncelle.....	n° 1	op. 10	m.
1850	Duo pour piano et violon sur *Mazarina*		op. 11	g.

ANNÉES	DÉSIGNATION DES ŒUVRES	NOMBRE de vol.	NUMÉROS d'op.	MANUSCRITS ou copie.
	Quatuor p. 2 violons, viole et violoncelle.	n° 2	op. 10	m.
	Duo Enigmatique			g.
1851	*Vert-Vert*, Ballet en 3 actes.....			
	Duo-fantaisie p. piano et violon sur *Vert-Vert*.....		op. 12	g.
1852	6 Études-caprices p. violon seul.....		op. 13	g.
	3 Romances avec piano,.....		2e livre	
	Le sommeil, p. ten.			
	C'*est si jolie d'aller au bal*, p. sop.....			g.
	Lorsque la nuit etc. p. contr'alto.			
	Divertissements ou airs de Ballets, p. piano.....	1re et 2e suites		g.
	Mélodie p. violon et harmonium.....		op. 14	g.
1853	*La Vendetta*, Scène Lyrique (2e manuscrit) orchestre.....	1	op. 16	m.
	Chant et piano....			m.
	Cantate.....			m.
	Valse caractéristique p. piano			g.
	Etude-fantaisie p. piano.....			g.
1854	L'*Éventail*, opéra comique en un acte..		op. 25	m.
	— orchestre..			m.
	— Ouverture (*Souvenez-vous-en*). Piano et chant..			m.
	Velléda, Scène Lyrique avec chœur.....	1	op. 17	
	Orchestre.....			m.
	Piano et chant.			m.
1855	2e Symphonie (2e manuscrit).....		op. 8	m.
	Le violon enchanté, ouverture, (2e manuscrit).....		op. 20	m.
1856	3e Symphonie (Héroï-comique).....		op. 15	m.
	Bon ange au monastère (Instrumentation).....			m.
	Œuvres de composition des violonistes célèbres.....		op. 19	g.
1857	*Yanko le bandit*, Ballet en 2 actes.....	1	op. 21	m.
1858	— Morceaux inédits.....			m.
	Airs nationaux.			m.

ANNÉES	DÉSIGNATION DES ŒUVRES	NOMBRE de vol.	NUMÉROS d'op.	MANUSCRITS ou copie.
	Quintette p. 2 v. alto, violoncelle et c. basse		op. 22	m.
	Solfèges de cherubini p. alto et piano.			m.
	Mi manca la voce, transcription p. harp. et orgue			m.
	Cavatine de *Robert-le-Diable* p. violon, harpe et orgue			m.
1859	2e Trio p. piano, violon et violoncelle		op. 23	m.
1860	Hymnes		op. 18	
1861	*Jam Lucis*			m.
	O Luce			m.
1862	6 Romances sans paroles, pour piano		op. 24	m.
	3 Préludes, le passé, le présent, l'avenir p. Piano			
1863	1er Trio p. piano, violon et violoncelle (2e manuscrit)		op. 9	m.
	O Fons amoris, hymne n° 2, chœur et orchestre		op. 18	g.
1864	1re Symphonie transcrite pour piano		op. 2	g.
1865	2e Symphonie transcrite pour piano		op. 8	g.
1866	3e Symphonie transcrite pour piano		op. 15	g.
1867	Principes des intervalles et des accords. La notation (traité des petites notes).			
1868	Œuvres choisies des compositeurs célèbres	2e série	op. 19	g.
1869	Bacchanale aux Flambeaux (*Eucharis*) pour piano à 4 mains			g.
1870	Galop des Fous (*Lady-Henriette*) p. piano à 4 mains			g.
	Fenaroli			g.
	12 Transcriptions pour piano et violon			

1870

2 août (Forges-les-Bains)	Corelli, sonate. op. 4	manuscrit.
3 —	— — op. 1	—
4 —	— — op. 3	—
5 —	— — op. 2	—
9 octobre (Paris)	Senaillé. — op. 5	—
12 —	Navoigille. — op. 4	—
13 —	Travenol. — op.	—
14 —	Miroglio. — op. 1	—
18 —	Corelli, (*Les folies d'Espagne*). op. 5	—
29 —	Bach, sonate.	—
6 novembre	Corelli, concerto. op. 6	—
8 —	— — —	—
(nuit) —	Auber, *Domine salvam.*	(copie)
22 —	Messe de Requiem.	gr.
23 —	*Domine Salvam.*	—
7 décembre	Messe de Dumont.	—
10 —	*Stabat mater.*	—
11 —	*O Salutaris.*	—
25 —	*Prière pour la Paix.*	—

1871

2 janvier	*Te Deum.*	—
5 —	*Ave, Verum.*	—
5 —	*Vittoria,* chœur.	manuscrit.
7 —	1re station.	—
—	2e —	—
8 —	3e —	—
9 —	4e —	—
—	5e —	—
—	6e —	—
10 —	7e —	—
—	8e —	—
11 — Hymne.	*Signum novi crux.*	—
—	9e station.	—
—	10e —	—
—	11e —	—
14 —	12e —	—
14 mars	Haendel, sonate.	—
17 —	Scarlatti, chœur.	—
25 —	Goudimel. —	—
2 avril	Beethoven, sonate.	—

22 — (Dinan)	*L'Angelus.*	n° 1.
23 avril	*La Tannerie.*	n° 2.
29 —	*La Rance.*	n° 3.
3 mai	*Dans les Bois.*	n° 6.
— (Elégie)	« *S'ennuyer aprés son pays* ».	n° 5.
6 —	*Le couvre feu.*	n° 10.
10 —	Les vêpres d'aucaleuc.	n° 8.
10 — (Hymne)	*Ave maris stella.*	n° 11.
— —	*Veni creator.*	n° 12.
11 — —	Introït, *Kyrie.*	n° 13.
13 — —	*L'Echo de la vallée.*	n° 7.
15 — —	*Ave, Maria.*	n° 8 bis
17 — —	Cantique à Marie.	n° 9.
24 — —	*La mer!* (L'immensité).	n° 4.
26 — (Hymne)	Sainte-Marie-Madeleine.	n° 14.
28 — —	*Pange lingua.*	n° 15.

L'année 1870-71 (année terrible !) est ainsi détaillée jour par jour. On sait qu'à cette époque j'étais cloué à mon bureau par la maladie, copiant, écrivant, composant du matin au soir. Je me surprenais, parfois, impatienté d'entendre un bruit incessant que j'attribuais, absorbé par le travail, à certain jeu d'enfants... mais hélas ! la réalité reparaissait tout aussitôt avec l'épouvante et la terreur... c'était le canon !

ANNÉES	DÉSIGNATION DES ŒUVRES	NOMBRE de vol.	NUMÉROS d'op.	MANUSCRITS ou copie.
1871	Rêveries dinannaises.....		op. 26	
	Monologue.....			
1872	Curiosités musicales.....			
1873	Hymne national Persan, 21 juin.....			copie m.
1876	Lecture à l'orchestre du ballet : *La Leçon de danse*.....			g.
1877	Souvenir d'Etudes (harmonie - C. Point-Fugue).....			g.
1877	Messe de *Requiem* (chant-orgue-quatuor) Pl. Ch.....		op. 28	g.
1878	L'art du chef d'orchestre.....			
1880	*Requiem* pour voix d'hommes.....		op. 7	g.
1881	Partition d'*Armide* de Lully	1		m.
1882	Beethoven, Etudes de composition.....			m.
	N° 1 18 juillet.			
	N° 2 19 —			
	N° 3 22 —			
1883				
	N° 4 1 juillet.			
	N° 5 2 —			
	N° 6 3 —			
	(Au Valhermeil à Auvers).			
1883	Suite de Ballets p. orchestre		op. 27	m.
1884	Partition de la *Passion* de Bach.....	1		m.
1885	Fondation de l'opéra en France (3e suite).	3	op. 19	m.
	Œuvres choisies des violonistes. Compositeurs célèbres. Complément des 1re et 2e suites		op. 19	m.
1885	Styrienne p. orchestre..... (au Valhermeil).			m.
1886	R. Wagner jugé par lui-même (lettre à M.).....			
1887	Suite de pièces caractéristiques p. orchestre.....		op. 26 bis	m.
1888	De l'exécution d'ensemble.....			
1889	Programme analytique de la 3e symphonie de C. Saint-Saëns.			
	Mes mémoires			

Mes œuvres ont toutes été exécutées; je les ai donc entendues. C'est d'après ces différentes auditions que je les ai revues, retouchées ou refaites. Même après qu'elles ont été gravées, j'ai donné, à certaines, plus de développement et une forme définitive. Elles sont aujourd'hui l'expression de l'initiative jointe à l'expérience que j'ai acquise au fur et à mesure de leur publication.

Mon œuvre ainsi terminé, j'ai plaisir à relire quelques uns des critiques qui ont porté sur certains de mes ouvrages un jugement que je n'ai pas toujours accepté de confiance, et que je vais examiner à loisir avec toute l'impartialité qu'il convient à une pareille tâche. Cela me permettra du moins de mettre à jour quelques points restés inaperçus et sur lesquels je tiens à m'étendre.

Je ne prétends pas céder à un sentiment de révolte contre le blâme, ni fermer l'oreille aux louanges les plus humbles, certains articles se composant de l'un et des autres, en poids égal, de façon à ne s'engager ni pour ni contre ; ces sortes de critiques élaborées prudemment ne sont pas de celles dont je veux m'occuper. Je n'entends me mêler ici qu'à l'analyse qui a été faite de mes œuvres, relever ou combattre les erreurs, ou du moins ce que je juge comme telles, et surtout développer le côté analytique qui n'a été qu'entrevu.

Op. 1.

Je commencerai 1° par mon ouverture de concert, exécutée la première fois le 10 mars 1839, la deuxième fois le 2 avril 1848, à la Société des Concerts.

Habeneck ne voulant pas user de son influence sur le comité, réclama l'adjonction d'une commission composée de douze membres désignés par le sort, parmi les sociétaires participant à l'exécution. C'est la première fois que cet article du règlement a été mis en vigueur.

L'ouvrage fut reçu à l'unanimité.

Je ne pus assister au concert, étant, comme on a vu, entré en loge pour le concours.

Je demandai à Habeneck, comme faveur, deux entrées sur le théâtre, car j'appris alors que la Société affectait deux billets de service au soliste, mais non au compositeur.

On me fit parvenir en loge l'article du *Commerce* que je transcris ici à cause de certain point discutable.

« Rien de nouveau dans les programmes des concerts du Conservatoire, si ce n'est une ouverture de M. Deldevez, très beau travail de composition ; l'auteur, entré la veille en loge, pour concourir pour le grand prix de Rome, n'a pu assister à l'exécution de son ouvrage. Si la composition du concours de M. Deldevez, *plus mélodieusement inspirée*, toutefois, est traitée avec le même soin, la même entente des effets de détail que son ouverture, elle lui donnera de belles chances pour atteindre cette fois le but dont l'an dernier il approcha de si près. (Extrait de la revue musicale du 18 mars 1839). »

O Mélodie ! Mélodie ! ! Mélodie ! ! ! que tu as toujours été mal jugée ! Parce que tu es de nature diverse, que tu revêts différentes formes, que parfois tu parcours quantité de lignes en les rassemblant les unes aux autres, on te méconnaît, on se refuse à voir là où tu es, à te suivre dans tes mille et un contours !

Quant à être *plus mélodieusement inspiré*, je ne sais

vraiment comment expliquer le sens de cette remarque, et à en faire l'application. Veut-on que la mélodie soit la même pour la symphonie que pour l'air d'opéra? — Notez que je passe sous silence mon *arioso* de la Vendetta.

Si on m'a accusé de *voir la musique de travers,* ne puis-je à mon tour mettre en doute certaine façon de voir et de comprendre la mélodie? Dans le cas présent, que l'on s'en tienne à me souhaiter d'être « mieux inspiré mélodiquement », cela peut toujours s'accepter et toujours se désirer.

— L'ouverture de concert fut souvent exécutée. — A la Société académique des *Enfants d'Apollon,* le 14 mai 1874, le 6 mai 1880, le 22 mai 1884, *Au Cercle artistique et littéraire,* en Russie, etc., etc.

Op. 2.

2° Ma première symphonie fut exécutée à mon concert, donné le 6 décembre 1840 au Conservatoire sous la direction d'Habeneck.

C'est à cette audition que j'appris que certaine intention ne peut être rendue en une seule répétition : *un poco ritenuto* qui, par exemple, engendre de l'indécision dans le rythme des valeurs exprimées [1]....

— L'Adagio et le Finale furent exécutés au concert annuel de la Société des *Enfants d'Apollon,* le 25 mai 1865.

Op. 3.

3° L'ouverture de *Robert Bruce,* fut également exécutée à mon concert.

1. Voir page 103 de l'art du chef d'orchestre par E. Deldevez.

Je l'ai refaite depuis. Elle porte maintenant le titre de : *Robert-Bruce*, grande ouverture. J'ai suivi le plan de l'opéra qui fut détruit aussitôt que composé.

Elle fut exécutée à la Société *Sainte-Cécile*, sous la direction de A. Barbereau, le 17 décembre 1854.

Op. 4. *Six morceaux de chant.*

Le nº 2, « *Comme autrefois* », fut souvent chanté par Boulo ;

Le nº 5, « *Les Présages* », interprété par Mme Dorus-Gras et le corniste Rousselot ; etc.

Op. 5. *Duo sur Lady Henriette.*

L'opéra 5, pour piano et violon, exécuté par Mlle Mercié-Porte, professeur au Conservatoire et l'auteur.

Op. 6. *Souvenir de Paquita.*

L'opéra 6, *idem*, par son ami Lebrun et sa fille, Mlle Marie-Lebrun, 1er prix de piano au Conservatoire, à la séance d'avril 1879 des *Enfants d'Apollon*.

Op. 7 *Messe de Requiem.*

« Une *Messe* fut organisée par le *Cercle musical des Amateurs*, dirigé par Ch. De Bez, avec le concours du Comité de l'Association des artistes musiciens, et célébrée à la mémoire d'*Habeneck*, le lundi 22 mars 1852, en l'église de la Madeleine. C'est le *Requiem* de la composi-

tion de M. Deldevez, exécuté par deux cents instrumentistes et chanteurs sous la direction de *Georges Bousquet*.

Cette audition, avec une seule répétition, n'était susceptible que de me donner l'occasion d'entendre mon œuvre, de manière à pouvoir mettre à profit l'exécution, bien qu'elle fut imparfaite.

Je fis peu de retouches.

La Société des concerts, pour célébrer sa 50e Session, exécuta dans l'église de la Trinité, le vendredi 9 février 1877 cette même Messe de Requiem, composée par M. E. Deldevez, à la mémoire de son maître F. Habeneck, fondateur de la Société.

« ... Nous aurions voulu parler comme il convient de la messe de *Requiem* de M. Deldevez. La place nous est malheureusement limitée. Contentons-nous de dire que c'est une œuvre vraiment remarquable, d'un beau style, pleine de nobles inspirations, rehaussées par une entente complète de l'art de manier les masses vocales et instrumentales. Le reproche, si c'en est un, qu'on pourrait lui faire, c'est d'avoir un caractère plutôt dramatique que religieux. » Victorin Joncières.

« ... Lorsque, en 1848, un an avant sa mort, Habeneck ne fut pas réélu, lorsqu'un vote unanime donna à Narcisse Girard la place qu'Habeneck, malade, presque mourant, ne pouvait plus occuper, il en ressentit un vif chagrin. Il pensa sans doute qu'après les éclatants services qu'il avait rendus on eût pu le remercier autrement qu'en lui signifiant l'irrévocable décision sortie de l'urne du Comité. Si la réparation a été lente à venir, elle n'en a eu que plus d'éclat. L'anniversaire de la mort d'Habeneck a été célébré dans la salle de la rue Bergère par un concert où figurait la symphonie avec chœurs, et quelques jours plus tard, dans l'église de la Trinité, par l'exécution du beau *Requiem*, de M. Deldevez... » E. Reyer.

CANTATE

Exécutée à l'Opéra le 15 février 1853.
Auteurs : Mme Mélanie Waldor, Ernest Deldevez.
Interprètes : Roger, Mmes Laborde, Tedesco et Bosio.

« On y avait intercalé deux romances de Mme Mélanie Waldor, mises en musique par Mme Lefèvre-Deumier et accompagnée par deux harpes, ainsi que *la Calesera*, chanson andalouse qui fut chantée d'une façon piquante par Mme Bosio. »

Op. 8. *Deuxième symphonie.*

En 1854, j'obtins une audition, à la Société des concerts, de ma deuxième symphonie.
Girard me complimenta chaleureusement.
Je la refis entièrement, cependant.

Cette séance ne comprenait que deux symphonies : la mienne, par laquelle on commença la répétition, et une de Millault, le chef des seconds violons. L'ordre établi du programme permit à ce dernier d'occuper sa place à l'orchestre, comme d'ordinaire. Quand vint son tour, soit l'effet de l'émotion que j'avais éprouvée, des félicitations que m'adressaient mes amis, soit par toute autre cause, je négligeai d'aller au foyer à la recherche de mon instrument, de m'accorder, de revenir ensuite prendre ma place (non sans déranger les exécutants). Je restai, comme spectateur, à écouter l'œuvre de mon collègue. Cela amena les mêmes conséquences qu'avec

Habeneck, à l'Opéra, pour le *Freyschütz*, je fus privé de mon droit de présence, tandis que mon compétiteur touchait le sien intégralement.

Ce fait provient de la part de quelque membre du Comité qui, pour flatter le chef, jusque dans le manque de sympathie qu'il ne dissimulait point, invoqua un article du règlement par lequel ma non-coopération à la répétition équivalait à une absence.

On pouvait trouver matière à chicane, car, je n'avais point participé à l'exécution, involontairement, cela est vrai, mais n'étais-je pas un des auteurs, instigateurs de la susdite répétition?...

Un autre fait analogue à celui-ci se produisit lors de ma démission de la Société des Concerts.

A l'Assemblée convoquée pour élire un chef d'orchestre, mon successeur, je vins adresser mes adieux, et me retirai ensuite ; — mon droit de présence me fut néanmoins acquis. Telle fut la différence du procédé.

Le titre de cette symphonie (*in stile maestoso*) indique le caractère distinctif que je lui ai attribué.

Les quatre morceaux sont en effet conçus dans le style *maestoso :* L'allegro, précédé d'une introduction ; le menuet ; l'andante composé d'un *recitativo* mesuré, et d'un *scherzetto* épisodique, lequel reparait comme *canto legato* accompagnant le thême principal ; le Finale.

Ces quatre parties ont la facture essentielle de la symphonie proprement dite : — l'Allegro et le Finale, sans renvoi, mais avec ses deux reprises fondamentales ; le menuet et le trio avec un développement que comporte le caractère de la symphonie ; l'audante et scherzetto, double morceau, en guise de variations. Quant aux tonalités, voici le point, je ne dirai pas nouveau, mais parti-

culièrement appliqué comme donnant un plus grand essor, une plus grande variété au caractère *maestoso* qu'il caractérise noblement. Aussi, dès le début de l'introduction du premier morceau le sentiment des principales tonalités de la symphonie est-il effleuré par des modulations successives ; l'allegro ayant pour deuxième tonalité son relatif direct, la dominante, ne diffère en rien des modèles des classiques. — Le menuet en *fa*, autre relatif direct *d'ut* a son trio à la sous dominante, laquelle est la tonalité (*si b*) propre, déterminant cette partie de morceau nommé *Trio*. — L'audante est conçu dans le ton de *la b* relatif du ton *d'ut* mineur entrevu au commencement de la symphonie et définitivement adopté comme relatif pour le Finale.

— Le trio du scherzetto étant de principe absolu à la sous dominante *ré b*.

Le Finale est dans le mode mineur du ton de la symphonie, ce qui permet le retour au ton de *la b* à la première reprise s'enchaînant sans renvoi avec la seconde, laquelle après avoir exposé de nouveau le début mineur du morceau, va prendre enfin le mode majeur pour conclure pompeusement, non avant de jeter un dernier regard à à une nouvelle tonalité (*mi b*), complétant, sur le tard, la série des relations tonales employées dans la symphonie.

Voilà le plan que j'ai tracé.

Maintenant, quant à l'inspiration, à l'imagination, au style de l'auteur, je n'ai pas à parler de ces dons naturels qui se sont fait jour dans la mesure de mes moyens,

J'ai dit ce que j'ai fait ou désiré faire ; quels procédés j'ai employés pour y parvenir. D'après toutes ces explications de choses qui n'ont pas toujours été comprises, et bien qu'en présence des éloges flatteurs auxquels je suis

extrêmement sensible, j'éprouve cependant un sentiment de révolte contre certaines appréciations que je ne puis considérer comme définitives, et qui me font en dernier ressort me pourvoir près la cour suprême demandant la révision des jugements rendus.

Ce sont les passages suivants contenus dans les articles de la *Revue musicale* du Siècle (1876), la *Revue musicale* de la Liberté (24 janvier 1876), les Débats et la *Petite Revue musicale*, etc.

« ... Mais, à proprement parler, ce n'est pas là une symphonie par le style, ni par les procédés dont Haydn, Mozart et surtout Beethoven, nous ont donné de sublimes exemples. » Oscar Comettant.

— ??

« Le premier morceau débute, comme dans les symphonies de Haydn et de Mozart, par une introduction d'un mouvement lent, empreinte d'un caractère noble et sévère... »

— !!

« Le menuet, qui suit, est une autre sorte de pastiche des morceaux de ce genre qu'ont écrit les maîtres classiques. »

— ??

« L'andante est une charmante *page de ballet*...

— ??

« En résumé, la symphonie en *ut* de M. Deldevez est l'œuvre d'un musicien de talent, plus apte à écrire de la musique de théâtre que de la musique de concert. »

— ??

« Quant au finale... « le peu d'importance des parties auxquelles le chant n'est pas confié... » Victorin Joncières.

— ??

J'en appelle à la seconde reprise de ce morceau — et, comme exemple, je citerai le finale de la symphonie en *la* de Beethoven !

« Le caractère quelque peu dramatique de cette symphonie n'a peut-être pas été du goût de ceux qui voudraient que toutes les compositions appartenant au même genre fussent coulées dans le même moule. Nous applaudissons, au contraire, chez un musicien que ses études et ses préférences attachent aux traditions classiques, cette tendance à dégager sa personnalité, par d'heureuses concessions faites aux formules nouvelles... » E. Reyer.

D'un autre côté j'avoue en toute sincérité applaudir des deux mains le début de la *Petite revue musicale :*

« Depuis plus de quarante-neuf ans que la Société des concerts existe, aucun de ses chefs d'orchestre n'avait affirmé son talent de compositeur symphoniste ainsi que vient de le faire, non sans éclat, au concert de dimanche dernier, M. Ernest Deldevez. » A. Elwart.

C'est même la raison qui m'a déterminé à briguer l'honneur de figurer dans les programmes de la Société des concerts. A ce titre je pouvais espérer que l'oubli n'en serait point le résultat!

En résumé, ma symphonie contient les quatre parties que désigne le caractère spécial de chacun des morceaux admis dans la symphonie par les maîtres classiques;

1° Introduction et Allegro maestoso;

2° Minuetto (de préférence à un scherzo; le menuet répondant mieux au caractère principal de maestoso);

3° Andante et scherzetto (ce dernier, complet dans sa forme distincte, avec trio, venant se joindre comme variation au thême de l'andante);

4° Finale, structure ordinaire.

Les œuvres suivantes :

Op. 9. *Trio* — op. 10, *Quatuor* — op. 12, *Duo Fantaisie*

furent l'objet d'une audition que je donnai chez Pleyel et dont voici le programme :

AUDITION

d'œuvres composées par E. M. E. Deldevez.

Chant : M. Boulo
Piano : M. Goria
} quatuor instrumental { MM. Deldevez, Saenger, Viguier, Rignault.

1° Trio (op. 9.) pour piano, violon et violoncelle.
2° Mélodie
Arioso [1]
} du *Violon Enchanté*, pour ténor.
3° Quatuor (op. 10, n° 1.) pour 2 violons, alto et violoncelle.
4° Romance.
Sérénade (Le sommeil).
5° Duo-Fantaisie (Vert-Vert, op. 12) pour piano et violon.

— Le quatuor op. 10. n° 1, fut exécuté par MM. Deldevez, L. Dancla, Viguier et Lebouc à la séance du mois de janvier 1858, de la Société des *Enfants d'Apollon ;*

— En décembre 1859, ce fut le tour du deuxième quatuor op. 10, exécuté par MM. Deldevez, Lamoureux, Viguier, et E. Rignault.

Op. 11. *Duo sur Mazarina op.* 13. *Six Etudes-Caprices, p. le v*on
Op. 14 *Mélodie religieuse.*

Ces morceaux de concert défrayèrent les soirées mu-

1. Par une erreur de typographie il était mis sur le programme *Ariette* au lieu de *Arioso*. Je laisse à penser l'impression que je ressentis en recevant le *tirage* au commencement de la séance !

sicales auxquelles l'auteur encore soliste était invité à faire entendre ses œuvres.

Duo Énigmatique.

Celui-ci reçut encore la qualification de : *économique,* par les *Enfants d'Apollon*, à la séance de septembre 1866, parcequ'il était joué par l'auteur *seul*, tenant à la fois et le piano et le violon. — La Société Académique a pour principe d'offrir un jeton de présence à chacun des solistes coopérant à l'exécution du concert. Ce jour là, en effet, la Société eut un jeton de bénéfice.

Étude-Fantaisie pour le piano.

Exécutée par M^lle^ C. Lévy (M. Trouillebert) à la séance d'avril 1863.

Op. 15. *Troisième symphonie.*

Après ma nomination de deuxième chef d'orchestre de la Société des Concerts, je demandai au comité une audition pour une nouvelle symphonie dont la nature et le caractère étaient un sûr garant de mon ambition, laquelle n'allait pas plus loin que l'audition. Je proposai même à Tilmant, autant pour lui éviter toute besogne que pour ne point le distraire de ses programmes, de conduire mon œuvre non à titre d'auteur, mais comme deuxième chef de la Société. Ces demandes me furent accordées.

A la répétition, j'adressai quelques paroles à l'orchestre, par lesquelles je faisais part de mon plus vif désir (qui du reste m'avait été accordé avec la meilleure grâce

par le Comité) de faire entendre une œuvre sérieuse quoique n'ayant pas la forme traditionnelle de la symphonie proprement dite. Et, bien que *Vert-Vert* fut le sujet du ballet représenté à l'Opéra, j'avais, dans ma symphonie Héroï-comique suivi l'ordre établi dans le poème de Gresset, — cet ordre se rapportant directement, ainsi que les caractères, aux morceaux fondamentaux de la symphonie.

Ce préambule disposa favorablement l'auditoire-exécutant et je fus accueilli avec bienveillance.

Ma symphonie fut applaudie.

Le 30 mai 1878, dans son concert annuel, la Société des *Enfants d'Apollon* fit entendre un fragment de la symphonie Héroï-comique, le nº 3, l'andante, « *les adieux de Vert-Vert.* »

Op. 16. *La Vendetta.* — Op. 17. *Velléda.*

Point exécutées.

Op. 18. *Chœurs religieux.*

Le numéro 2 » *O Fons amoris* », par la Société des Concerts, le 19 et le 21 avril 1867.

Op. 19. *Œuvres des violonistes célèbres, etc.*

Diverses exécutions.

A la *Société des Enfants d'Apollon*, en 1858, en 1867, en 1869, etc.

Le jour où j'allai déposer mon manuscrit au ministère d'État, sollicitant l'approbation de l'Institut, section de

musique, je fis la rencontre, sur le boulevard des Italiens, de Meyerbeer. Après quelques paroles amicales que m'adressa l'illustre maître, je lui parlai de l'ouvrage que j'avais sous le bras, et du but de ma visite à l'Académie des Beaux-Arts. — « Mais, moi aussi, je suis de l'Académie, me dit-il, et, comme tel, je tiens à approuver votre œuvre, ainsi que mes confrères, dont je ne doute pas de leur sympathie pour vous. Portez-là à mon domicile, je l'examinerai. »

A quelque temps de là, je le vis à l'Opéra ; il me complimenta de l'idée que j'avais eue et de l'exécution de mon travail. En me remettant mon manuscrit, Meyerbeer y joignit le précieux autographe qui se trouve mentionné entre les deux rapports de l'Institut et du Conservatoire, en tête de l'ouvrage.

Op. 20. *Le violon enchanté.*

L'ouverture seule fut exécutée à la *Société des Enfants d'Apollon*, le 13 juin 1858. — Le solo de *Viole d'amour*, par mon ami Leudet.

Op. 21. *Yanko le Bandit.*

Ballet en 2 actes représenté au théâtre de la porte Saint-Martin, le 22 avril 1858.

Op. 22, *Quintette.*

Ce quintette a été composé en l'honneur de la réception d'Halévy à la *Société des Enfants d'Apollon*, et exécuté par MM. Deldevez, L. Dancla, Viguier, Lebouc et Gouffé, à la séance de novembre 1858.

Il fit partie d'une séance de musique de chambre, sous la présidence de Vaucorbeil, à l'Exposition de 1878, et fut exécuté par MM. Armenguaud, Turban, Mas, Jacquard et de Bailly.

Op. 23. 2e *Trio.*

Exécuté par Mlle C. Lévy (Mme Trouillebert), l'auteur et M. Lebouc, à la séance des *Enfants d'apollon*, avril 1863.

Op. 24. *Romances sans paroles.*

Par mon ami F. Planté.

Op. 25. *L'Eventail, opéra-comique.*

L'ouverture seule, « *Souvenez-vous-en* », fut exécutée à la *Société des Enfants d'Apollon*, le 29 mai 1862, ainsi que :

Op. 26. *Réveries dinannaises.*

Pour piano et violoncelle exécutées par Mme B. Salomon, et mes amis Decourcelle et Lebouc, à la séance des *Enfants d'Apollon*, le novembre 1873.

Op. 26 *bis. Pièces caractéristiques.*

— *Une journée à Dinan*, exécutée le 3 juin 1886.

Op. 27. *Suite de Ballets.*

— *La leçon de danse,* exécutée le 10 mai 1877, le 19 mai 1887 ;

— *Le galop du Fous*, exécuté le 9 mai 1872 ;

— *Bacchanale aux flambeaux,* exécutée le 26 mai 1870 ; le 6 mai 1875, le 18 mai 1882.

En 1878, elle fit partie du finale d'*Eucharis*, exécuté à l'un des concerts du Trocadéro, lors de l'Exposition.

L'année du Centenaire et de l'Exposition (1889) fut exécuté un fragment d'*Eucharis,* composé d'un *Intermezzo* et de la *Bacchanale..*, mais à la *Société Académique des Enfants d'Apollon !* le jeudi 30 mai.

— *Valse des Hussards.*
— *Pas des manteaux.* } *Paquita*, exécutés le 26 mai 1881.

Op. 28. *Transcriptions et Réalisations.*

Prière pour la Paix (plain-chant), exécutée à l'ouverture de la session (1870-71), à la Société des Concerts.

J'ai entrepris, en 1845, la publication de mon œuvre de composition, — fruit d'un travail souvent interrompu par l'impérieuse nécessité de mener de front et le professorat et le service laborieux des orchestres de théâtres, de concerts, soirées, etc. — voulant laisser après moi un document, le seul, bien éphémère sans doute, mais, susceptible en tout cas de survivre aux diverses fonctions dont a été rempli ma carrière artistique de violoniste-compositeur-chef-d'orchestre.

Le produit de mes ouvrages (Ballets) représentés et édités, droits d'auteur, vente de manuscrits, de partitions (soit à Paris, soit à l'étranger) a été entièrement absorbé par les frais d'édition, tels que copie, gravure, impression, des œuvres de divers caractères que j'ai éditées depuis... à mon compte.

En voici la raison.

Pour le violoniste, chef d'orchestre militant, les œuvres de composition sont généralement considérées comme un surcroît de preuves d'aptitude auxquelles les artistes non compositeurs ne s'intéressent guère : ils comprennent le compositeur en dehors des fonctions d'exécutant. Il résulte de ce préjugé que l'on a peine à se faire connaître — les chefs d'orchestre se souciant peu des œuvres d'un confrère, les exécutants disposés à les ignorer. En conséquence, pas d'audition, pas d'éditeur !

N'importe ! me suis-je dit : mon œuvre une fois gravé aura du moins le refuge de quelque bibliothèque !

Aujourd'hui (1889) qu'il est entièrement publié, sauf quelques pièces à ajouter, à quelques numéros d'opéra parus déjà, comme complément, car,— « en toutes choses les sacrifices les plus grands sans le dernier qui doit les compléter restent stérilles » [1]. La somme dont j'ai disposé s'élève à près de 40,000 francs.

En défalquant de cette somme les 14,699 fr. 19 c. que m'ont rapportés mes ballets, le sacrifice imposé pour l'achèvement de ladite publication ne se monte, par le fait, qu'à une vingtaine de mille francs.

Les dispositions prises, par moi, antérieurement, pour assurer la complète réalisation de mon plus vif désir (la gravure de mon œuvre) sont maintenant lettres mortes, Dieu m'ayant accordé de mener à bonne fin mon entreprise!

Je m'en remets à sa volonté, quant à leur sort à venir!

Puisque je suis entré, guidé par un sentiment d'intérêt personnel, dans la « critique musicale », en réfutant certaines appréciations de divers articles de la presse ayant trait à quelques-uns de mes ouvrages, on me permettra, à mon tour, d'émettre ici mon opinion sur quelques questions concernant Richard Wagner et la musique de l'avenir, ainsi que sur Camille Saint-Saëns et la musique moderne.

Naturellement se retrouveront, dans cette étude critique et analytique, les principes exposés précédemment, principes que je n'ai cessé d'admirer et de défendre en les invoquant au point de vue de l'intérêt de l'art en particulier.

1. A. Thiers.

Septembre 1886.

RICHARD WAGNER JUGÉ PAR LUI-MÊME

A M. X***

Oui ! j'arrive de Bayreuth... Et vous me demandez mon opinion sur Wagner? Je puis d'autant mieux contenter votre désir, mon cher ami, qu'aussitôt mon retour, je me suis mis à relire ses écrits pour être certain de comprendre son système.

De suite, je suis entré en communauté d'idées avec le maître, — seulement avec cette différence que ses analyses, ses appréciations, ses jugements portés sur nos maîtres, à nous, je les concevais, je les formulais, *in petto*, en changeant d'objectif, et en les rapportant, non à nos auteurs, mais directement à celui qui les avait si bien exprimés.

De sorte que je n'eus qu'à détacher du livre les lignes que je trouvais en conformité d'opinion, et de retourner au fur et à mesure à leur auteur, une appréciation qu'il m'eût été difficile de concevoir avec plus de justesse.

On peut conclure de ce procédé que c'est Wagner compositeur, jugé par Wagner théoricien.

D'après ses critiques, il est aisé de voir pourquoi et comment il est arrivé à se former un système à part. Ceci dit, je commence sous forme de profession de foi.

Depuis le *Tannhaüser*, à l'Opéra, je tenais Wagner

pour un de nos compositeurs de grand talent... l'audition de ses dernières œuvres a confirmé sinon dépassé cette affirmation. Oui ! Wagner est un compositeur d'un immense talent.

Dans sa première manière, il s'est montré musicien dans l'acception absolue du mot, c'est-à-dire ayant l'organisation spéciale de tout musicien habitant la sphère éthérée de l'art musical ; dans sa seconde manière, Wagner se sépare de la sphère musicale, et par conséquent de la musique. Il règne désormais en dehors de toute contrainte ; il n'a même plus cette organisation première, commune à tout musicien.

Il ne parle plus la même langue ; il s'est fait un système (faux) qui le tient éloigné aussi bien de la musique que des musiciens. — Il plane hors de la sphère. — Ses partisans le regardent comme un dieu ; les musiciens... l'étudient avant de se prononcer sur son système, n'osant avouer, la plupart, qu'ils le considèrent comme l'œuvre d'une conception insensée, ou comme le fait de la plus ample mystification !

La musique envisagée par un musicien est autre qu'envisagée par un non-connaisseur. L'un entend la langue, l'autre croit la comprendre.

Il résulte de discussions entre musicien et non-connaisseur des opinions qui paraissent étranges d'un côté comme de l'autre.

Aussi, ne nous adressons-nous, en ce moment, qu'à des musiciens susceptibles de juger de notre raisonnement en matière d'art.

Nous avons dit que dans sa première manière, Wagner s'était montré musicien dans l'acception absolue du mot, nous entendons par là : une organisation spéciale ayant reçu l'éducation la plus soignée, basée sur

les principes véritables de l'art, s'étant nourri des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, et vivant pour ainsi dire du souffle pur et harmonieux de cet « air » musical qu'on respire à pleins poumons dans la sphère des sons.

Quelques-unes de ces organisations n'ayant point suivi la filière de l'enseignement, ont développé certains côtés au détriment de certains autres, ce qui a rendu par moment leur marche comme boiteuse, — à l'exemple de Berlioz.

D'autres ont cherché à l'élever si haut — n'ayant pu régner dans la sphère, — qu'ils ont fini par l'abandonner, et suivre des régions anti-musicales, — à l'exemple de Wagner.

Il en fait lui-même l'aveu en ces termes :

« Mon système proprement dit, si l'on veut à toute « force se servir de ce mot, ne reçoit donc encore dans « les trois premiers poèmes, le *Vaisseau fantôme*, *Tann-* « *haüser* et *Lohengrin*, qu'une application fort res- « treinte. »

« Il en est autrement de *Tristan* et *Iseult*... »

Et il ajoute :

« Maintenant on peut apprécier cet ouvrage d'après « les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affir- « mations théoriques. Non pas qu'il ait été modelé sur « mon système, car..... pendant la composition je sen- « tais de combien mon essor dépassait même les limi- « tes de mon système...

« ... J'étais tout entier à l'exécution de mes nouveaux « plans, et réparais par là les fatigues de ma pénible ex- « cursion sur le domaine de la théorie spéculative. »

Et cette fatigue il la pressentait déjà dans ces paroles : « Force a été pour moi, à une certaine époque de ma « vie, de faire une halte dans ma carrière de production

« plus ou moins *spontanée.* » Sa première manière !..., ses premiers opéras, auxquels son séjour à Paris, assez long, ne paraît pas avoir été nuisible : « Les représen-« tations du grand Opéra, la perfection de l'exécution « musicale et de la mise en scène, ne pouvaient man-« quer de produire en moi une impression d'éblouisse-« ment et de m'enflammer.

« Les circonstances m'engageaient puissamment à « m'expliquer la constitution du théâtre moderne et sa « résistance à tout changement, par la place qu'il oc-« cupe dans la société. Je voyais dans l'Opéra une insti-« tution dont la destination spéciale est presque exclusi-« vement d'offrir une distraction et un amusement à « une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir ; je « le voyais en outre obligé de viser au résultat pécu-« niaire pour faire face aux dépenses que nécessite l'ap-« pareil pompeux qui a tant d'attrait ; et je ne pouvais « me cacher qu'il y eût une vraie folie à vouloir tourner « cette institution vers un but diamétralement opposé, « c'est-à-dire l'appliquer à arracher un peuple aux inté-« rêts vulgaires qui l'occupent tout le jour pour l'élever « au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain « peut concevoir de plus profond et de plus grand. »

C'est alors ce qui le détermina désormais à changer de voie, à entrer dans sa seconde manière à pas de géant.

« Vous m'accorderez, dit-il, que j'ai fait un plus grand « pas du *Tannhaüser*, au *Tristan* que pour passer de « mon premier point de vue, *celui de l'opéra moderne* « au *Tannhaüser.* »

L'appréciation de ses derniers ouvrages !... nous ne l'entreprendrons pas — tant d'autres l'ont faite déjà — ce serait réfuter son système ; ce à quoi nous reviendrons cependant.

Pour le moment, nous nous bornerons à résumer notre opinion.

En lisant « le judaïsme dans la musique « par R. Wagner, nous avons trouvé l'appréciation suivante sur *Mendelssohn*, en tous points semblable à celle que nous partageons à l'égard de Wagner, lui-même. Nous avons donc cru pouvoir nous exprimer sur ce dernier, dans les termes mêmes — étant entièrement conformes à notre opinion — qu'il a jugé consciencieusement devoir adresser à Mendelssohn. — La conformité de voir, lui, à l'égard d'autrui, nous, à l'égard de Wagner lui-même, ne pouvait mieux s'établir, sans soulever les hauts cris de ses admirateurs, qu'en reportant sur « César » le jugement de « César » que nous avouons sincèrement, dans sa similitude devoir lui être retourné.

« Le résultat entier que nous a donné l'examen des « raisons de notre antipathie contre l'élément *Wagnérien* [1], tout ce qu'il y a en lui-même et vis-à-vis de « nous de contradictoire, toute son impuissance de se « mettre en rapport avec nous, son infructueuse tentative de développer les fruits qui ont germé sur un sol « duquel il est exclu, tout cela se montre au plus haut « degré et comme un conflit vraiment tragique dans la « nature, dans la vie, dans les productions artistiques « de *Wagner* [2].

« En cet « homme » nous reconnaissons qu'un *esprit* « *systématique* [3] peut être doué du plus beau, du plus « grand talent; qu'il peut avoir reçu l'éducation la plus « soignée, la plus étendue; qu'il peut avoir la plus « grande, la plus noble ambition, sans pouvoir, à l'aide

1. En remplacement de juif.
2. En remplacement de Mendelssohn!
3. Expression remplaçant le mot juif.

« de tous ces avantages, parvenir une seule fois à pro-
« duire sur notre esprit et notre cœur cette profonde
« impression que nous attendons dans la musique, dont
« nous le savons capable, l'ayant éprouvé tant de fois
« dès qu'un héros de notre art nous faisait entendre un
« seul de ses accents. . . . . .
. . . . . .

« La faculté de tromper est si grande chez cet artiste,
« qu'il se trompe lui-même et peut-être le veut-il aussi
« bien par rapport à lui-même que par rapport au pu-
« blic. Nous croyons en effet qu'il voudrait bien créer
« des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de
« le faire : pour sortir de ce pénible conflit, entre sa
« volonté et sa faculté. . . . . Quand nous le voyons
« ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se trom-
« per lui-même, il nous apparaît presque comme un
« personnage tragique, mais il y a chez lui trop d'inté-
« rêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beau-
« coup de comique... . »

Chez Wagner la faculté individuelle, purement musicale, est-elle (comme il le prétend), comparativement avec les époques antérieures de l'art, plutôt augmentée que diminuée? Nous ne le croyons pas.

« Les œuvres de *Wagner*[1], de cet artiste doué d'un
« rare talent, nous fournissent la preuve de l'impuis-
« sance du genre actuel de l'art musical. . . . . .
« en Allemagne ! »

Peut-être nous sommes-nous trop avancés en nous réservant de revenir sur l'appréciation du système de Wagner. Il nous apparaît à cette heure d'une exagération telle qu'il a fini par arriver insensiblement à être

1. En remplacement de Mendelssohn.

anti-musical, comme nous l'avons dit, et que dès lors aucun musicien sérieux ne peut le concevoir, tant les erreurs, les inepties y abondent.

Une pensée fixe l'a dirigé vers le but qu'il a atteint : faire du drame sans inspirations mélodiques, sans idées mères, sans forme accusée. . . . . Et pour arriver à ce résultat, il n'a fallu rien moins que « la substitution du drame à l'opéra. »

D'abord cette substitution est un prétexte à révolution, car dans son drame à lui, il y a moins d'action que dans un de nos plus faibles opéras. — C'est tout uniquement pour remonter aux Grecs et délaisser complètement l'élément italien. En effet, nous savons que « drame » (en grec drama) signifie *action;* que le mot italien « opéra » signifie *œuvre*, et sert à désigner tout ouvrage dramatique, dans lequel la poésie et la musique se prêtent un mutuel secours.

Mais cette définition n'est pas suffisante pour Wagner, il entend que « la poésie soit, non la servante, mais la propre sœur de la musique. » Et lorsqu'on vient ajouter qu'« il a soin de traiter l'une et l'autre avec un égal respect », nous protestons hautement contre cette opinion, en réfutant une à une ses innovations, qu'il prétend être le progrès et dont il fait son système.

S'il s'interdit désormais les duos, trios, morceaux d'ensemble, ou du moins s'il en répudie absolument la coupe traditionnelle, c'est pour se conformer à cette règle de simple bon sens qui veut que, sous peine de ne pas se faire entendre, les personnages d'un drame parlent les uns après les autres.

Sur ce point, nous sommes en contradiction avec l'auteur, et nous trouvons qu'il ne traite pas la musique avec le respect qu'il prétend y apporter.

Pour que la poésie et la musique se prêtent un mutuel secours, il faut, ce semble, que les deux arts aient leur expression propre ; que l'un et l'autre soient complets dans leur expression et selon la nature de chacun ; il faut qu'ils s'allient l'un à l'autre par des concessions mutuelles exigées arbitrairement et momentanément, soit par l'un, soit par l'autre. Dans ce cas, l'un ou l'autre peut paraître incomplet, certain qu'il ne tardera pas à retrouver toute l'étendue de sa puissance.

Telle est la mission des deux sœurs.

Nous n'examinerons point si l'une des deux, la poésie, accomplit rigoureusement sa mission ; nous ne nous occuperons que de l'autre sœur, la musique, afin de définir si l'art est compris dans sa propre expression ; si tous les moyens d'exécution sont réunis ; si toutes les ressources imaginables lui sont réservées.

L'art musical doit se concevoir dans sa nature ainsi que dans sa langue universelle.

« Cette règle de simple bon sens qui veut que sous « peine de ne pas se faire entendre, les personnages « d'un drame parlent les uns après les autres », cette règle s'applique à la poésie, prise isolément ; quant à la musique, elle est régie par d'autres lois.

Si l'on veut conserver à la musique son rang, comme art, il ne faut lui enlever aucun des moyens sans lesquels elle ne peut exister ; on doit comprendre son langage, l'accepter dans toute sa rigueur, parler sa langue si l'on veut être compris. Il faut absolument admettre ses conditions d'être, lesquelles doivent être observées par toutes les écoles, dans tous les genres, sous toute espèce de forme. Il lui faut en outre certain développement pour arriver à l'expression voulue ; elle doit s'y asseoir un temps indéterminé, afin d'en exprimer le

sentiment à tous les degrés, ce qui permet à l'inspiration de se faire jour. C'est alors à la mélodie d'intervenir, non à cette mélodie « à l'italienne » aujourd'hui considérée — dans sa simplicité et malgré l'inspiration divine qui parfois l'a fait naître — comme banale, mais bien la mélodie élevée au niveau de l'« idée mère » par la puissance créatrice, qui en même temps enfante l'harmonie, le rythme, pour lui donner un soutien. Si, au contraire, on ne reconnaît point à la musique ces lois qui la gouvernent, on tombe forcément dans un système quelconque plus ou moins faux.

Et Wagner s'est condamné lui-même en disant « que « l'*unique forme de la musique est la mélodie*, que sans « la mélodie la musique ne peut pas même être conçue, « que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. Dire d'une musique qu'elle est sans mélodie, « cela veut dire seulement, pris dans l'acception la plus « élevée : le musicien n'est pas parvenu au parfait dégagement d'une forme saisissante, qui gouverne avec « sûreté le sentiment. Et ceci indique simplement que « le compositeur est dénué de talent. »

Le musicien dont l'organisation est particulière entend et apprécie les sons isolément ainsi que dans leur ensemble ; il distingue deux ou plusieurs parties qui se meuvent diversement ; il reconnaît les différents rythmes réunis ; il sait définir les divers timbres d'instruments, juger de la manière dont ils sont groupés, se rendre compte des effets obtenus ; enfin, rien de ce qui peut se percevoir ne lui est étranger. Le musicien, dans la sphère de l'art dès son enfance, nourri de chefs-d'œuvre reposant sur les lois qu'ont reconnues et suivies tous les maîtres depuis plusieurs siècles, ayant l'intuition des principes qui règnent dans cette atmosphère des

sons, le musicien vit avec le sentiment de la carrure en soi, du repos, des pauses rythmiques, divisant les phrases, celles-ci formant les périodes, le morceau, en un mot la forme idéale du discours ; telles sont ses dispositions naturelles.

Et c'est à un être doué de toute faculté, au musicien, que sous le prétexte de « vous faire entendre », vous refusez « le duo, le trio, l'ensemble, le finale, etc..... », c'est à une nature semblable que vous exposez le nouveau procédé « d'étendre la mélodie, par le riche déve-« loppement de tous les motifs qu'elle contient jusqu'à « en faire un morceau de *proportion vaste*, et d'*une du-« rée notable*, ce morceau n'étant autre chose qu'une « mélodie unique et rigoureusement continue... la mé-« lodie infinie !... à condition cependant d'en faire « un « tout autre emploi que le compositeur d'opéra ita-« lien..... » Et pour arriver à ses fins, il ajoute : « La « forme spéciale de la fugue appliquée à la mélodie de « danse, fournit l'occasion d'étendre aussi la *durée du « morceau ;* elle permet de faire alterner la mélodie « dans toutes les voix, et de la reproduire tantôt abré-« gée, tantôt allongée, de la montrer tour à tour sous « des aspects variés par la modulation harmonique, et « de lui conserver, par des thèmes juxtaposés ou con-« trastés au moyen du contre-point, un mouvement in-« téressant. »

Enfin nous y voilà ! par cette définition s'explique le système de Wagner : La fugue ! La fugue désormais va remplacer l'opéra dans le drame.

Et avec ce procédé, il ne sera plus question d'inspiration mélodique, d'invention, d'idée mère, de spontanéité dans la création ; grâce à l'art du contre-point, « la *mélodie infinie* », pourra recevoir tous les traits rythmi-

ques susceptibles de la faire reconnaître ; chaque tronçon de mélodie deviendra le thème des personnages, comme des *divertissements*, autrement dits : préludes.

Car, suivant le précepte de Reicha « on prépare les matières fuguées en les cherchant avec le sujet : Les strettes, les imitations, le sujet par mouvement contraire. On divise le sujet en différents petits fragments, et l'on cherche des progressions avec l'un de ces fragments ; on accompagne l'un par l'autre, on l'emploi en dialogue entre les différentes parties. On cherche les différentes harmonies qui peuvent accompagner le sujet, etc... » Et n'est-ce point là la structure de l'opéra de Wagner?

Mais poursuivons. « Nulle part on ne retrouvera plus « cette odieuse juxtaposition qui oppose à toute espèce « de grand style un invincible obstacle du récitatif ab- « solu et de l'air absolu... ni le récitatif rythmique et « mélodique se reliant d'une façon insensible à l'édifice « plus vaste de la mélodie proprement dite » ; mais bien autrement le récitatif monologue indéfini, illimité, le récitatif composé de tronçons mélodiques, de thèmes ou plutôt de traits significatifs, de progressions harmoniques, s'effectuant chromatiquement par mouvement contraire, entrecoupés de cadences, faisant pressentir un repos qui n'arrive jamais, le récitatif tel enfin qu'il suffira « à lui seul, par le riche développement de tous les motifs » (toujours grâce au contre-point) à faire un morceau, un acte... un opéra tout entier! Voilà le progrès obtenu sur l'opéra : un mouvement rétrograde, en un mot.

Nous ne pouvons donc considérer comme progrès « la substitution du drame à l'opéra » ; un système qui n'est autre que le procédé du travail continu substitué à l'ins-

piration, à la spontanéité de la création. Nous le trouvons, le vrai progrès, à des intervalles, à des périodes diverses que nous avons vues se succéder, et que nous désignerons par le nom des ouvrages qui résument le degré de progrès accompli. Ainsi dans « *Armide* » nous voyons la déclamation dramatique prendre un essor qui jusque-là était inconnu ; dans « *Guillaume-Tell* », cette déclamation appropriée aux récitatifs, laissant l'inspiration prendre son vol, dans les morceaux dont la coupe garde encore les formes scolastiques et traditionnelles — toutefois au lieu de reproduire l'idée principale, à la deuxième reprise, dans la tonalité du morceau, elle reparaît à un ton plus haut. — « Ah ! Mathilde, idole de mon âme », — comme il en sera fait plus tard, à trois reprises, dans le trio final de *Faust*, — enfin, dans les *Huguenots* où la tradition fait place à une structure plus fantaisiste, il est vrai, mais tout à fait scénique : le drame lyrique dans l'opéra !...

Non ! décidément le progrès réel de l'opéra français, même sur le drame allemand, reste encore à nos maîtres de l'art... en France !

P.-S. — Nous ne nous croyons autorisé à porter un tel jugement sur Wagner qu'en présence de ses écrits. A chaque page, on y rencontre des appréciations dans le goût suivant :

« Si j'avais, dit-il, à caractériser l'aptitude et la voca-
« tion de Meyerbeer pour la composition dramatique,
« dans l'intérêt de la vérité que je poursuis, je relève-
« rais surtout dans ses œuvres un phénomène remar-
« quable. Le vide, la lassitude, et la nullité artistique y
« sont si flagrants, que nous sommes tentés de réduire
« à zéro son aptitude musicale spéciale comparée même

« à celle de la grande majorité des compositeurs con-
« temporains. »

Et à propos de Beethoven :

« Si Beethoven nous fait le plus souvent l'effet d'un
« homme qui a quelque chose à dire, mais qui ne sait
« pas nous l'exprimer clairement, ses successeurs, au
« contraire, nous produisent l'effet de gens qui nous
« font savoir d'une manière prolixe et quelquefois char-
« mante qu'ils n'ont rien à nous dire. »

!!!

Le « Programme analytique de la 3e symphonie, en ut mineur, de Camille Saint-Saëns », commenté, discuté.

I. — L'analyse de la symphonie en ut mineur de C. Saint-Saëns peut en effet se discuter sur chacun des points qu'il mentionne dans sa préface sous forme de « programme analytique ».

Les idées mères, les idées épisodiques, les reprises avec ou sans renvoi, les développements divers, voilà ce qui constitue l'ensemble du poème symphonique. La symphonie doit donc, comme toute œuvre, être jugée sous le rapport : 1° de l'invention : imagination, inspiration ; 2° de la disposition : forme, structures ; 3° de l'élocution : style, instrumentation.

De cette première division, l'invention, l'auteur n'ayant fait que présenter le thème initial de chaque morceau, nous n'en parlerons point ici ; les auditions s'étant suivies de près, les auditeurs ont été à même de porter un jugement que nous ne chercherons pas à dé-

finir. C'est simplement sur les deux autres divisions que la discussion va s'engager alternativement.

« La symphonie est divisée en deux parties »; chacune d'elles renferme deux morceaux composant les quatre « mouvements traditionnels ». Ce procédé déjà employé par l'auteur dans différentes œuvres, paraît devoir être définitivement adopté par le maître. Est-il véritablement un progrès, quant à la forme attribuée à chacun des morceaux? D'abord le premier allegro *arrêté dans ses développements*, l'auteur l'avoue, sert, dit-il, d'*introduction* à l'adagio. « Le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale. »

Si, effectivement, on considère comme *interminables reprises et répétitions* les parties précisément agrandies de la symphonie et qui sont un vrai progrès apporté par Beethoven sur ses prédécesseurs Haydn, Mozart, c'est à ne plus s'entendre désormais avec l'École moderne : — un procédé « nouveau » dont les avantages sont l'*enchaînement* du premier allégro *servant d'introduction* à l'adagio; les développements *arrêtés;* les reprises et répétions *évitées;* et, par le fait de l'enchaînement, la *péroraison supprimée!* — Voilà sérieusement ce qu'on oppose à la symphonie classique et comme devant faire disparaître ses auteurs, Haydn, Mozart, Beethoven!

Ainsi, toutes ces innovations : les développements arrivés à l'extrême limite, l'adjonction d'une troisième reprise — tout en conservant le renvoi de la première — les répétitions si heureusement venues qu'elles sont attendues avec désir, toutes ces nouveautés auxquelles l'École classique est parvenue, *tendent* (à en croire l'É-

cole moderne) *à disparaître de la musique instrumentale!*

Il est peut-être une musique où ce besoin se fait sentir, mais, à coup sûr, ce n'est pas celle que nous prenons pour exemple.

Nous ne voyons là, dans un tel procédé, que l'amoindrissement de la symphonie, un progrès rétrograde quant à la conception de l'œuvre qui, par sa nature distincte, a reçu la dénomination de symphonie.

Nous croyons que la symphonie au point où l'a fait arriver Beethoven, est le dernier mot du progrès susceptible, obtenu sur chacun des points renfermés dans les trois divisions immuables ci-dessus désignées, et sous lesquelles doit s'envisager toute espèce de conception.

Il est à supposer que l'École moderne partage cette opinion, car la création d'un genre nouveau : « la suite d'orchestre », n'est autre que le moyen de tourner la difficulté, et c'est peut-être pour niveler le genre aux facultés qui se font jour que les injonctions des programmes sont prescrites dans le but d'*arrêter* (à temps) *les développements*, d'*éviter les interminables reprises et répétitions* qu'elle juge comme *tendant à disparaître de la musique instrumentale moderne.*

II. — « L'auteur, pensant que le moment était venu, pour la symphonie, de bénificier des progrès de l'instrumentation moderne, a établi son orchestre de la manière suivante : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contre-basson, 4 cors, 3 trompettes, 1 tuba, 3 timbales, un orgue, un piano (sur lequel on joue tantôt à deux mains, tantôt à quatre mains), 1 triangle, une paire de cymbales, une grosse caisse et le quatuor à cordes habituel. »

Beethoven n'a ajouté à l'orchestre de Haydn et de Mozart que 3 trombones et un contre-basson dans *sa* symphonie en ut mineur; 2 trombones seulement dans la pastorale, et la batterie, c'est-à-dire cymballes, triangle et grosse caisse dans la symphonie avec chœur; — les seuls instruments en usage à cette époque.

Depuis, nous avons eu l'invention des instruments de Sax qui sont venus jeter le trouble dans la « musique militaire », la dénaturer par l'introduction successive des nouveaux instruments, jusqu'enfin à la détruire complètement pour la remplacer par des fanfares plus ou moins sonores.

L'orchestre militaire dérivait auparavant de l'orchestre symphonique, par la filière des instruments d'harmonie doublés en proportion raisonnée, auxquels venaient se grouper les instruments de cuivre spéciaux ainsi que les batteries. Il était de la même famille et pouvait à l'occasion concourir à l'ensemble de l'exécution — témoin la symphonie funèbre et triomphale de H. Berlioz. Maintenant, ils forment deux corps étrangers l'un à l'autre, lesquels sont arrivés insensiblement à se combiner entre eux et à former l'orchestre symphonique moderne, dont un spécimen vient de nous être communiqué.

La nature de ces nouveaux instruments introduits dans la symphonie est-elle conforme à la nature des instruments à l'aide desquels le genre de composition proprement appelé « symphonie » a été créé? Examinons donc ce que le progrès de l'instrumentation a fait bénéficier l'orchestre symphonique moderne.

Les instruments particuliers de la symphonie prennent chacun, à l'ensemble de l'exécution, une part que l'on peut définir de deux manières : directe ou indirecte,

principale ou accessoire, c'est-à-dire chant ou accompagnement. Les instruments non susceptibles de remplir ces deux fonctions sont rejetés naturellement hors du cadre de la symphonie, c'est-à-dire de la partition. Ils n'y figurent que par exception, comme caractérisant un point ou manière d'être de la symphonie, — la *militaire* de Haydn, celle avec chœurs de Beethoven en fournissent l'exemple; ou bien encore comme accent absolu de force ajouté à la puissance de l'ensemble, — telles sont dans cette condition la symphonie inédite de Haydn, la 3e symphonie en ut mineur de Saint-Saëns, etc.

On ne peut ranger de ce côté les instruments ajoutés par le maître, tels que : cor anglais, clarinette basse, orgue et piano, que de justes considérations ont empêché, il est probable, Mendelssohn et Schumann d'en faire l'emploi, — les deux premiers apportant une teinte à la sonorité qu'ils ont jugée n'être pas du domaine de la symphonie, les deux autres comme étant des instruments complets pouvant se suffire à eux-mêmes, et de fait formant deux orchestres distincts réunis à un troisième.

Si l'on considère ces deux derniers comme timbre particulier voulu par l'auteur, dans la sonorité symphonique, nous savons que l'un a été imité dans la symphonie avec chœurs, et que l'autre, figurant en réalité dans la 3e *symphonie en ut mineur*, ne nous paraît pas avoir été employé comme pouvant traiter de puissance à puissance, d'orchestre à orchestre, dans un dialogue complexe, composé d'ensemble de part et d'autre part.

III. — Nous voulions arrêter ici notre critique, mais la notation des thèmes principaux contenue dans le « pro-

gramme analytique » nous remet en mémoire les impressions et les réflexions que nous ont apportées les auditions récentes de l'œuvre à laquelle nous avons eu le bonheur d'assister. Nous ne pouvons donc passer sous silence cette première division des différents aspects sous lesquels se présente toute œuvre de composition. Nous abordons un sujet bien délicat, bien scabreux, bien difficile à traiter. La conscience, la conviction, la foi que nous y apportons nous soutiendront dans la juste cause que nous plaidons.

Le programme analytique poursuit en ces termes :

« Après une introduction lente, consistant en quelques mesures d'un caractère plaintif, le quatuor expose le thème initial, d'un sentiment sombre et agité. Une première transformation de ce thème mène à un deuxième motif, qui se distingue par un sentiment de tranquillité plus grande. Ce motif, après un *court* développement présentant les deux thèmes simultanément, apparaît dans une forme caractéristique de *courte* durée. Suit une deuxième transformation du thème initial qui laisse entendre, par intervalles, les notes plaintives de l'introduction. Des épisodes variés amènent avec eux un calme progressif et préparent ainsi l'*Adagio*. »

Ces explications nous dévoilent le secret du procédé employé : la fugue ! Et, en effet, d'après les préceptes de l'art, « on prépare les matières fuguées en les combinant avec le sujet, etc. ». Et c'est de cette manière que l'auteur entend l'*invention*, *l'imagination*, *l'inspiration !*

Ce procédé consiste, en outre, à concevoir toute chose à côté du naturel, de la franchise, de la simplicité d'émission que comporte toute chose en soi ; à contrarier, à fausser, à torturer toute éclosion, et cela afin de revêtir l'idée conçue d'une forme vague sous laquelle

celle-ci puisse apparaître non dans sa nature, mais avec une apparence de nouveauté quand même.

C'est ainsi que le n° 2 du programme analytique nous présente le thème initial, — *sous forme de variation;* le n° 3, première transformation, — *sous forme de thème.* En effet, il y a là inversion de forme selon les lois naturelles qui sont à observer. Comme, par exemple, le thème suivi de sa variation (ou première transformation du thème) dans l'*andante* de la symphonie pastorale. — Ordre naturel d'enchaînement.

La deuxième transformation du thème initial n° 6 (ainsi que le thème lui-même n° 2), est conçue à dessein à contre-temps. C'est une intention voulue, mais qui est contre nature. La fugue fait souvent usage de ces déplacements de temps.

— Un exemple, à l'inverse de ce procédé, remplit les conditions naturelles, dans l'ouverture de Ruy-Blas, de Mendelssohn, à l'endroit de : *à tempo*, en mi bémol, avant l'entrée de la clarinette.

Le n° 10 du programme analytique contient « le second mouvement (c'est-à-dire le troisième ou le premier mouvement de la seconde partie), lequel débute par une phrase énergique », mais *contrariée* dans la disposition des valeurs. Il semble qu'elle ait été conçue dans sa forme naturelle (vulgaire), qu'on s'est empressé de transformer aussitôt, en enlevant l'aplomb du rythme.

— Ici, une inversion de valeurs : *croche-noire* pour *noire-croche* se présente involontairement à la pensée, quant à l'idée mélodique.

En résumé, nous trouvons que le procédé adopté par l'auteur, dans sa 3e *symphonie* en *ut* mineur, est défectueux; — qu'il porte préjudice : 1° à l'invention par ses innombrables transformations de thème initial,

dont les différentes faces sous lesquelles il se reproduit sans cesse, rendent parfois méconnaissable, et empêchent l'essor de l'imagination de se faire jour, sous des aspects nouveaux dus à l'inspiration; 2° que, sous le rapport de la disposition, la forme ou structure serait bien plus appréciée, d'autant qu'elle contiendrait des développements non susceptibles d'être diminués ni *arrêtés*, puisqu'ils reposeraient sur des données que l'inspiration aurait fait naître, et, suivant la valeur de conception qu'elles auraient acquise, ne plus craindre les *reprises*, les *répétitions*, etc.; 3° quant au style et à l'instrumentation, nul doute qu'ils ne s'arrangent des produits que l'imagination jointe à l'inspiration amènent. Alors, seulement, la balance sera égale d'un côté comme de l'autre, et l'auteur aura à s'en féliciter ainsi que le public, témoin le 1^er^ concerto en sol mineur, un vrai chef-d'œuvre.

Ces réserves une fois faites et démontrées par l'analyse, on ne peut méconnaître que dans sa 3^e^ symphonie, M. Saint-Saëns ait fait preuve d'un talent prodigieux, d'une puissance extraordinaire, captivant au plus haut degré son auditeur, mais non sans lui imposer une fatigue extrême, une tension d'esprit continue, précisément à cause de cet intérêt factice, toujours éveillé, sans tenir ce qu'il promet, et cela par l'absence d'idées secondaires, épisodiques, remplacées par des transformations qui arrivent parfois à défigurer complètement le thème initial; à chaque moment on croit en reconnaître une parcelle qui toujours vous échappe, et vous laisse dans le doute, par l'incertitude de mesure, d'un rythme à contre-sens: et cependant on est émerveillé par la richesse excessive de l'harmonie, par une instrumentation dont le coloris fait naître des sonorités va-

riées, mais applicables à diverses natures d'œuvres, le tout couronné par une puissance de sonorité allant toujours, toujours grandissant. Tout cela vous envahit de toutes parts, vous émeut, vous élève au point d'arrivée de la conception, auquel il est indispensable de se placer pour la comprendre. Il semble que vous soyez grandi : vos forces sont décuplées par les efforts constants qui vous ont transporté dans un pays inconnu, dans des régions élevées; la peur vous gagne... car on ne sait où l'on va. Mais une fois revenu à la réalité, maître de soi-même, la réaction s'opère promptement et vous désillusionne. C'est alors que les réserves faites mentalement pendant l'exécution vous reviennent en mémoire, prennent un corps par l'analyse longuement méditée, et d'après laquelle la supériorité sur tous les points reste à l'Ecole classique.

Par l'invocation du souvenir, ou, pour dire vrai, par la présence encore vivante de l'œuvre symphonique du colosse-maître, à la comparaison de laquelle on ne peut se soustraire, il résulte précisément, non à l'avantage de l'Ecole moderne, qu'aucun lien de parenté n'existant de son côté, c'est donc sous une autre dénomination qu'il faut envisager la nouvelle œuvre de composition de M. C. Saint-Saëns donnée comme progrès-type à la génération actuelle. C'est sous son titre véritable de : « Suite de morceaux symphoniques » qu'il convient de la désigner pour ne point l'assimiler à la vulgaire dénomination de : Suite d'orchestre.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 1

PREMIÈRE PARTIE.

TRIBULATIONS D'UN SOUS-CHEF D'ORCHESTRE 1
CHAPITRE Ier. — Ma jeunesse 1
CHAPITRE II. — Mes études 14
CHAPITRE III. — Mes concours à l'Institut 22
CHAPITRE IV. — Mes ballets à l'Opéra 31
CHAPITRE V. — Mes nominations de 3e et de 2e chef d'orchestre 43
1re Lettre à M. de R. 71
2e Lettre id. 82
3e Lettre id 85
Réflexions 90
Récapitulation 92
Hypothèse 93
4e Lettre à M. H. M. 94
Lettre du 15 août 1867 99
Dernière lettre à M. H. M. 103

DEUXIÈME PARTIE.

GRIEFS D'UN CHEF D'ORCHESTRE 111
CHAPITRE 1er 113
CHAPITRE II 126
CHAPITRE III (aux Italiens) 133
CHAPITRE IV (au Nouvel Opéra) 143
Rapport présenté à M. le Directeur de l'Opéra le 1er octobre 1874. 148
CHAPITRE V. De l'altération des mouvements 188

TROISIÈME PARTIE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS 201
ÉPILOGUE 239

QUATRIÈME PARTIE.

Catalogue des manuscrits autographes des œuvres de E. Deldevez. Dates de leur composition et de leur exécution, avec commentaires sur certaines appréciations d'articles de journaux..... 263

R. Wagner jugé par lui-même..... 290

Programme analytique de la 3e symphonie, en est mineur de C. Saint-Saëns..... 302

Le Puy, imprimerie Marchessou fils.

ERRATA

Page	2,	*Ligne*	29,	*au lieu de :*	j'entendais, *lisez :* j'entendais ma mère
—	10,	—	14,	—	néammoins, *lisez :* néanmoins
—	15,	—	12,	—	M^lle^ Milin, *lisez :* M^lle^ Millin
—	16,	—	23,	—	Beaux-art, *lisez :* Beaux-Arts
—	20,	—	24,	—	dertier, *lisez :* dernier
—	23,	—	10,	—	Marie Stuard, *lisez :* Marie Stuart
—	25,	—	6,	—	quators, *lisez :* quatuors
—	27,	—	10,	—	Paccini, *lisez :* Pacini
—	—	—	22,	—	Dictsch, *lisez :* Dietsch
—	30,	—	26,	—	quelle que douloureuse, *lisez :* quelque douloureuse
—	31,	—	3,	—	Pilet, *lisez :* Pillet
—	—	—	18,	—	s'en, *lisez :* c'en
—	33,	—	13,	—	avec qui, *lisez :* que
—	—	—	21,	—	coutumes, *lisez* costumes
—	34,	—	21,	—	scénique, *lisez :* scéniques
—	36,	—	25,	—	poussée, *lisez :* poussés
—	—	—	—	—	j'était, *lizez* : j'étais
—	37,	—	4,	—	Paquitta, *lisez :* Paquita
—	—	—	18,	—	mutilitations, *lisez* : mutilations
—	—	—	30,	—	Auguste Tolbecque, *lisez :* Jean-Baptiste Tolbecque
—	44,	—	26,	—	passession, *lisez* : possession
—	46,	—	29,	—	m'étallai, *lisez :* m'étalai
—	49,	—	17,	—	fusiller, *lisez :* fusilier
—	52,	—	10,	—	obstensible, *lisez :* ostensible
—	53,	—	16,	—	*spech, lisez : speech*
—	54,	—	7,	—	Tolbesque, *lisez :* Tolbecque
—	61,	—	12,	—	*ex equo*, lisez : *ex æquo*
—	—	—	26,	—	stale, *lisez :* stalle
—	63,	—	13,	—	spech, *lisez : speech*
—	65,	—	29,	—	scélé, *lisez :* scellé
—	67,	—	25,	—	tacit, *lisez :* tacite
—	71,	—	15,	—	mes souvenirs, *lisez :* mes mémoires
—	73,	—	8,	—	Diestch, *lisez :* Dietsch
—	—	—	17,	—	Millaud, *lisez :* Ed. Millault
—	87,	—	17,	—	son prédécesseurs, *lisez :* son prédécesseur
—	99,	—	20,	—	secoud, *lisez :* second

Page	101,	*Ligne*	9,	*au lieu de :*	celui des, *lisez :* entre autres les
—	111,	—	5,	—	corde, *lisez :* cordes
—	—	—	7,	—	membre, *lisez :* membre du comité d'examen
—	116,	—	4,	—	tranquilité, *lisez :* tranquillité
—	119,	—	10,	—	filliation, *lisez :* filiation
—	122,	—	9,	—	Pulssent, *lisez :* Puissent
—	123,	—	16,	—	de l'Opéra, *lisez :* de l'orchestre de l'Opéra
—	126,	—	3,	—	combien, *lisez :* combien il
—	—	—	4,	—	rien, *lisez :* rien ne
—	127,	—	13,	—	toutours, *lisez :* toujours
—	131,	—	19,	—	Lepelletier, *lisez :* Le Peletier
—	141,	—	18,	—	Le Pelletier, *lisez :* Le Peletier
—	153,	—	31,	—	Vantadour, *lisez :* Ventadour
—	158,	—	9,	—	m'anihiler, *lisez :* m'annihiler
—	159,	—	9,	—	permanante, *lisez :* permanente
—	160,	—	17,	—	Galia, *lisez :* Gallia
—	162,	—	10,	—	A cette soirée de gala avait précédé, *lisez :* Cette soirée de gala avait été précédée
—	—	—	14,	—	apris, *lisez :* appris
—	163,	—	22,	—	m'avais, *lisez :* m'avait
—	165,	—	16,	—	d'exécutions, *lisez :* d'exécution
—	168,	—	1,	—	dissippa, *lisez :* dissipa
—	170,	—	3,	—	ne, *lisez :* me
—	174,	—	3,	—	qu'il, *lisez :* qui
—	175,	—	7.	—	cravatte, *lisez :* cravate
—	179,	—	1,	—	Haberneck, *lisez :* Habeneck
—	182,	—	26,	—	d'autres, *lisez :* d'autre
—	186,	—	26,	—	atteindre à l'échéance, *lisez :* atteindre l'échéance
—	202,	—	17,	—	rénumération, *lisez :* rémunération
—	208,	—	12,	—	malchance, *lisez :* mauvaise chance
—	234,	—	2,	—	rénumération, *lisez :* rémunération
—	242,	—	20,	—	Athys, *lisez :* Atys
—	—	—	21,	—	d'Hébée, *lisez :* d'Hébé
—	246,	—	15,	—	*spech, lisez : speech*
—	267,	—	9,	—	c'est si jolie, *lisez :* c'est si joli
—	272,	—	13,	—	qu'il, *lisez :* qui
—	278,	—	30,	—	l'audante, *lisez :* l'andante
—	279,	—	11,	—	l'audante, *lisez :* l'andante
—	283,	—	12,	—	M. Trouillebert, *lisez :* M^me^ Trouillebert
—	286,	—	22,	—	du, *lisez :* des
—	289,	—	5,	—	stérilles, *lisez :* stériles
—	305,	—	4,	—	cymballes, *lisez :* cymbales
—	306,	—	11,	—	Saint-Saënt, *lisez :* Saint-Saëns
—	312,	—	6,	—	est, *lisez :* ut

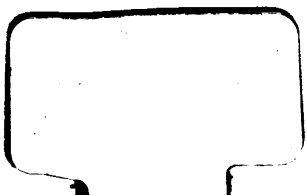
OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS CHEZ FIRMIN-DIDOT, A PARIS, 56, RUE JACOB.

Curiosités musicales, 1 volume, format grand in-8.
L'Art du chef d'orchestre, —
La Société des Concerts, —
De l'Exécution d'ensemble, —

BEETHOVEN

BEETHOVEN

BEETHOVEN III. 302. 303. 304.
305. 306.

Mus 2262.15
Mes memoires,
Loeb Music Library
BCM0569
3 2044 041 020 074